ИСКУССТВО КИНО

3

№3 **МАРТ 2016** www.kinoart.ru

СИТОРА АЛИЕВА. О ФЕСТИВАЛЬНОЙ ПОЛИТИКЕ_**5**

БЕРЛИНАЛЕ: ФИЛЬМЫ, ТЕМЫ, ИНТЕРВЬЮ_**21–103**

ПАВЕЛ ФИНН. КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ_**135**

Берлин-2016
«Огонь в море»:
крупный план_59–77

Номер по традиции отдан Берлинскому фестивалю, который в этом году, следуя и мировому тренду, и актуальному киноконтексту, включил в свои главные программы значимые документальные фильмы. И не ошибся: один из них, «Огонь в море», стал триумфатором, получив «Золотого медведя». Этой тотально авторской работе посвящен «Крупный план» – рецензии наших критиков, а также интервью с Джанфранко Рози, опубликованные в итальянской прессе. Другие фестивальные картины, замеченные жюри и критикой, – в разделе «Репертуар».

Опытом создания МКФ делится директор Берлинале Дитер Косслик (в нашей рубрике «Опыт»), а материал, открывающий номер, также имеет отношение к фестивальной практике: куратор программ крупных киносмотров, отборщик, арт-директор «Кинотавра» Ситора Алиева рассказывает о мощных сдвигах в фестивальной политике, о сегодняшних тенденциях в работе организаторов и жюри, об освоении неожиданных ресурсов и открытии новых центров продвижения мирового авторского кино («Здесь и теперь»).

В «Именах» – портрет Фредерика Уайзмена; в «Публикациях» – «Эйзенштейн на рандеву с Европой (август – декабрь 1929 года)»: Владимир Забродин исследует и комментирует письма Эйзенштейна, Александрова, Тиссэ времен их «командировки для изучения техники зарубежной кинематографии». Продолжение второй части воспоминаний Павла Финна – в разделе «Чтение».

На обложке: Теодор Жерико. «Плот «Медузы»

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №3 (март) 2016

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 СИТОРА АЛИЕВА
ПАНАЦЕЯ
Принципы и технологии актуальной фестивальной политики
Беседу ведет Даниил Дондурей

РЕПЕРТУАР

21 НИНА ЦЫРКУН
ФЕЙК И НОН-ФИКШН
Берлин-2016

29 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
БОЧКА ПОРОХА. ФИНАЛ
«Смерть в Сараево», режиссер Данис Танович

32 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
ОБИДА
«Коммуна», режиссер Томас Винтерберг

35 АНТОН ДОЛИН
ТОТ СВЕТ
«Специальный полуночный выпуск», режиссер Джефф Николс

41 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
БУДУЩЕЕ, СРАЖЕННОЕ УДАРОМ
«Колыбельная скорбной тайне», режиссер Лав Диас

49 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
КОВАРНЫЙ РУССКИЙ СЛЕД
«Борис без Беатрис», режиссер Дени Коте

53 МАРИНА ДРОЗДОВА
ЧЕРНАЯ ДЫРА
«Любовники и деспот», режиссеры Росс Адам, Роберт Кеннан

КРУПНЫЙ ПЛАН

«ОГОНЬ В МОРЕ»

59 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПЕРЕСЕЧЕННАЯ МЕСТНОСТЬ

67 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
ЗЕМЛЯ ДРОЖИТ — МОРЕ ГОРИТ

71 ДЖАНФРАНКО РОЗИ:
«ОКАЗАТЬСЯ ПЕРЕД ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНОЙ»

ОПЫТ

79 ДИТЕР КОССЛИК
НАША СИСТЕМА РАБОТАЕТ
Генеральный директор Берлинале об организации фестиваля

83 ЭЖЕН ГРИН:
«САТИРА — ПРИЯТНЫЙ СПОСОБ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ ГНЕВА»
Интервью ведет Юг Перро

88 УЛЬРИКЕ ОТТИНГЕР
ТРИ ГОДА, ШЕСТНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ И ДВЕНАДЦАТЬ ЧАСОВ
Беседу ведет Марина Торопыгина

94 ДОМИНИК МОЛЛЬ
ДВА ПОЛЮСА БЕЗУМИЯ
Беседу ведет Юлия Гулян

РАЗБОРЫ

99 ЕЛЕНА СТИШОВА
МЕЙНСТРИМ: КУЛЬТУРНЫЕ АКЦЕНТЫ
Берлин-2016

ИМЕНА

105 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ФРЕДЕРИК УАЙЗМЕН: ПСИХОПАТОЛОГИЯ ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ

ПУБЛИКАЦИИ

115 ВЛАДИМИР ЗАБРОДИН
ЭЙЗЕНШТЕЙН НА РАНДЕВУ С ЕВРОПОЙ
Август – декабрь 1929 года

ЧТЕНИЕ

135 ПАВЕЛ ФИНН
КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ
Вторая часть

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Berlinale 66 Internationale Filmfestspiele Berlin

Berlinale
11–21 Feb
2016

Audi

L'ORÉAL PARIS

TESIRO 通灵珠宝

ZDF

Ситора Алиева

ПАНАЦЕЯ

Принципы и технологии актуальной фестивальной политики

Беседу ведет Даниил Дондурей

Даниил Дондурей. У фестивальной политики, конечно же, есть свои законы, механизмы, ресурсы, проблемы, связанные с авторским кино, поскольку, судя по всему, у нас происходит его заметное вымывание – по объемам, по интересам, по тому, что молодые авторы оказались в искушении этим не заниматься. Возникла мощнейшая индустриальная сфера телесериального производства. Серьезных и системных отношений нет и в так называемом коммерческом кино. В этой ситуации значение фестивалей увеличивается в разы, их задачи и цели становятся многообразнее, сложнее. Что происходит сегодня с фестивальным движением в мире? Может, вы заметили там какие-то сдвиги в последние несколько лет? Есть большие фестивали, которые берут в свои программы коммерческое кино, есть «чистые», которые его не берут. Почему растет количество фестивалей в мире? Их уже более девятисот.

Ситора Алиева. Как известно, появление Венецианского фестиваля стимулировали именно Муссолини и его сын и имели на это серьезные мотивации. Одна из причин – у сына Муссолини любовь была не к актрисам, а… к кинокритикам.

Даниил Дондурей. Любовь к кинокритикам является важным условием развития авторского кино? Но я знаю, какое огромное количество людей их по-настоящему ненавидят.

Ситора Алиева. На самом деле все авторы хотят получать призы от кинокритиков. Это скрывается, но в душе они этого хотят. Я знаю это по тому, как люди гордятся призами ФИПРЕССИ или нашей премией «Белый слон». Забавно, что именно семейный клан Муссолини придумал это мероприятие, которое, как известно, до сих пор проходит в тех же декорациях. Ничего не изменилось.

Даниил Дондурей. Прошло всего-то лет восемьдесят с небольшим.

Ситора Алиева. Не будем забывать, что Италия представляла огромный интерес для фашистской Германии еще и как страна настоящего кинематографа. Немцы мечтали, как ни странно, перенести всю итальянскую киноиндустрию к себе. Включая не только ее техническую часть, но и содержательно-человеческую – кадры, обучение, контент. Так их привлекала энергия кинематографа. Один из идеологов фашизма курировал Венецианский фестиваль. Сколько они потратили на это сил, денег, внимания, понимая важность кинематографа, его способность влиять на умы, менять сознание!

Кинофестиваль – это место концентрации невероятной энергии, но еще кинофестиваль всегда был политическим событием: в свое время даже существовала система квот. Также не надо забывать, что именно кинокритики делают все программы фестивалей. Поэтому кто бы ни хотел там править, он все равно будет обращаться к ним, к критикам. В этом смысле со времен Муссолини ничего не изменилось.

Все обращаются к критикам. Власть имущие и те, кто владеет большими ресурсами, ворочает миллиардами, – они, как ни странно, любят кино, читают книжки про него и собирают фильмы. Почему Голливуд заинтересовался Каннским фестивалем? Потому что в нем увидели место для своего рыночного старта. А Европа обнаружила, что вместе с фильмами получает звезд. Естественно, это был брак по расчету. Со временем отношения менялись. В разные годы они охладевали, потом снова возрождались. Самый настоящий брак, с радостями и горестями, взаимным уважением и ненавистью. Не секрет, что первые лица всех больших фестивалей минимум три-четыре раза в год прилетают в Америку. Это тот момент, когда голливудские студии, снимающие арткино, соревнуются между собой за попадание на главные площадки мира – в Канн, Торонто, Берлин и Венецию. Но не будем забывать, что Европа очень быстро стимулировала остальной мир. И конечно, Америка сегодня, как это ни парадоксально, является лидером по количеству проводимых фестивалей.

Даниил Дондурей. Причем там осознанно показывается арт, вовсе не ориентированный на миллионы проданных билетов.

Ситора Алиева. Американские фестивали, как ни странно, существуют как раз для того, чтобы поддержать арткино. Я дружу с отборщиком фестиваля в Палм-Спрингс, а это предоскаровский фестиваль, которому двадцать семь лет (ровесник «Кинотавра»). Он проходит в городе, где живут самые богатые люди мира. Они выбрали Палм-Спрингс, сами придумали эту площадку, ее финансируют, и Анджелина Джоли с Джорджем Клуни, выйдя из дома, через два часа оказываются уже в гуще фестивальной жизни. Не надо ездить ни на «Оскар», ни на «Глобус»: всех звезд Голливуда вы увидите с 1 по 12 января в городе Палм-Спрингс, где самому молодому зрителю лет семьдесят пять. Представьте, эти зрители смотрят арткино со всего мира. Главный приз фестиваля в Палм-Спрингс – приз кинокритиков ФИПРЕССИ.

В 2015 году его присудили фильму «Левиафан», а получить пришлось мне: у Андрея Звягинцева были официальные мероприятия перед «Золотым глобусом», занимавшие абсолютно все его время. Сама церемония вручения проходила в 11 утра в лучшем отеле Палм-Спрингс – это был самый роскошный завтрак в моей жизни. Под классическую музыку, с видом на одно из лучших полей для гольфа в Америке. И вот представьте: на фоне этого великолепия пожилая степенная публика в бриллиантах идет смотреть фильмы, посланные на «Оскар» со всего света. Это яркий пример того, как большой Голливуд объединяется с Таджикистаном, Монголией, Исландией и Филиппинами. Там одинаково полные залы на всех картинах. Со своими друзьями я была на двух сербских лентах, видела эмоции. Один фильм большой, про футбол, а другой – очень маленький артфильм про мальчика-волка. Это наглядно иллюстрирует, что и у фестиваля, и у воспитанного им зрителя абсолютно одинаковый интерес ко всем произведениям.

Даниил Дондурей. И никакого отторжения чуждого им кино?

Ситора Алиева. Огромные очереди, я не могла войти в зал. США – главная мультикультурная страна мира, там происходит огромное количество самых разнообразных кинособытий. Фестиваль лент о снах или грезах можно увидеть только в Америке. Или, например, фестиваль горских евреев.

Говоря о Северной Америке, нельзя не сказать о Торонто, потому что этот город придал фестивалям какой-то особый фантастический масштаб, построил для своего кинофорума специальный центр. Мне, кстати, кажется, иногда фестивали становятся заложниками своих грандиозных замыслов. Ведь залы надо чем-то регулярно заполнять. Вспомните, как мы в Лас-Вегасе открыли филиал Эрмитажа, – интересно, какова его судьба? А вот французы планируют в Абу-Даби открыть «версии» Лувра и музея Гуггенхайма. Но вернемся в Торонто: здесь заключаются очень большие сделки по покупкам, происходит, как это ни странно, объединение американских продюсеров с молодыми авторами из Европы – они недорогие и мечтают работать в Америке. Майкл Дуглас для своего проекта нашел режиссера, дебютанта из Парижа, именно в Торонто.

Получается, что фестиваль формирует и меняет отношения в киноиндустрии. Ведь это не просто площадки, кинопоказ, но, безусловно, альтернатива большому мировому прокату, который поглотило американское кино. И чем больше оно будет наседать даже не на авторский кинематограф, а на национальные кинематографии разных стран, тем больше фестивалей будет рождаться. Это своего рода ответ. Как реакция пружины.

Каждая страна хочет поддерживать свой кинематограф, но других вариантов, кроме показа в рамках фестивалей, нет. Вот почему мне кажется, что любой международный фестиваль в каждой стране создан в первую очередь для поддержки собственного кинематографа. Пусан – если перейти к самому большому кинофоруму Азии – возник

как попытка поддержать молодые таланты не только Южной Кореи, а всей азиатской части мира. Там открылся огромный рынок, продается гигантский международный контент. Не самая большая страна Азии развивает всю континентальную индустрию, поддерживает ее и стимулирует. Многие хотят попасть туда либо в конкурс, либо на рынок проектов, либо на рынок продаж. Фестиваль стимулирует развитие всех направлений, как искусства, так и бизнеса.

Даниил Дондурей. Эти южные корейцы еще и родное кино любят.

Ситора Алиева. Не просто любят. Являются мировыми лидерами – после французов. Почти 90 процентов фильмов, которые производятся в Южной Корее, выходят в прокат. Я часто туда летаю, в этом году видела, как в одном кинотеатре претендент на «Оскар» шел рядом с корейской лентой, и на них было одинаковое количество зрителей. Конечно, редкая страна так умеет поддерживать свою индустрию.

Сегодня корейские артисты стали звездами Китая, а это главный рынок, куда Америка уже не знает, как попасть, как с ними объединиться, какую копродукцию снять. Корейцы зашли туда быстрее американцев. Корейцы давно обосновались и в Америке, открыли свое представительство в Лос-Анджелесе. KOFIC, организация, которая курирует кинематограф, превосходно построила работу на всех уровнях: от идеи до фестиваля и продвижения своей продукции, в этом и есть настоящий патриотизм. Неудивительно, что эта страна дала миру и Samsung, и LG, и Hyundai…

Даниил Дондурей. У нас это знание мало кому приходит в голову.

Ситора Алиева. Там есть невероятный творческий потенциал, ответственность и желание трудиться. Человеческий капитал – их главный ресурс.

Конкурентная среда этой страны (где нет углеводородов) настолько напряжена, что все борются за место под солнцем, включая кинематографистов. Форум в Пусане, я хочу это подчеркнуть, стимулировал другие фестивали брать корейское кино. Что они делали? Приглашали к себе на фестиваль первых лиц, я подчеркиваю, даже не отборочную комиссию. Устраивали роскошные вечеринки в честь одного фильма, который попадал в какую-нибудь не самую значимую программу Каннского, Берлинского или Венецианского фестиваля. С этого началось – с человеческого контакта, а сегодня уже нет международного фестиваля, где бы не было южнокорейского кино. И поверьте мне, это не только Ким Ки Док.

Даниил Дондурей. Кто там занимается этой сложной и дальновидной политикой? Не киноведы же?

Ситора Алиева. У них есть очень влиятельный человек Ким Дон Хо, мы гордимся дружбой с ним. Он единственный, точнее главный, советник президента по культуре. Ему за семьдесят, он занимается тем, что отбирает режиссеров короткого метра, находит им спонсоров, – мощнейшую корпорацию Lotte Group, сводит их и работает на развитие отношений творца и денежного мешка. А устраивать фестиваль и поддерживать авторское кино господин Ким научился в Роттердаме. Именно там он узнал, как не бояться расширяться, искать деньги, работать с городом. И сегодня Пусан все знают только потому, что там проводится знаменитый кинофестиваль.

Недавно разразился скандал: на фестивале показали картину о трагической истории затонувшего парома с детьми. В обществе возник вопрос: почему президент не отреагировала мгновенно, а была

некоторое время недоступна? Из-за этого показа власти решили уволить директора фестиваля. На его защиту встал весь мир.

Даниил Дондурей. Всегда ли возникают трудности с политиками у более или менее значимых фестивалей?

Ситора Алиева. Не думаю, что часто. Потому что для политиков это, скорее всего, лишь платформа для самопиара. Бывают такие фестивали, которые проводятся специально в разных местах ради поддержки каких-то конкретных кандидатов на высокие посты. Но все-таки первое и главное на фестивале – это фильм и его автор, а уже потом пресса, которая все это продвигает. Затем индустрия, которая дальше работает с этим контентом, ну и, конечно, светская жизнь.

Даниил Дондурей. Всегда очень важен феномен Жиля Жакоба, лидера, формирующего приоритеты, прокладывающего колею мирового кинематографа…

Ситора Алиева. …человека, способного бесконечно рисковать.

Даниил Дондурей. Он берет в конкурс парня, еще недавно выдававшего диски в видеолавке, и делает из него Тарантино, а еще Кустурицу, Ларса фон Триера… Он – творец репутаций.

Ситора Алиева. Понятно, что Жакоб – король, ему равных нет. Именно благодаря ему и его команде были открыты главные американские режиссеры: Коппола, Скорсезе, Джармуш, Вуди Аллен. Весь авторский кинематограф Америки обязан Каннскому фестивалю. Я уж молчу про Содерберга и других. Огромный список режиссеров, море авторов. Но при этом не будем забывать, что именно Каннский фестиваль показал и спорную в то время картину «Основной инстинкт», которая действительно не очень вписывается в их контекст. Смелость заключалась в убеждении Жакоба: мы должны привлечь сюда зрителей коммерческого кино и заставить их смотреть наши фильмы. И наоборот соответственно. И те и другие должны пойти друг другу навстречу.

Даниил Дондурей. А есть ли в последние годы какие-то новые тенденции в фестивальном движении?

Ситора Алиева. Да. Я заметила забавную вещь. Когда Каннский фестиваль показывает «Друзей Оушена», мы понимаем, что это в первую очередь реклама фестиваля, а не реклама фильма. А авторы убеждены, что это как раз реклама их фильма.

Даниил Дондурей. Они используют друг друга.

Ситора Алиева. Да, во всех смыслах. Или когда показали «Код да Винчи». Не забудем, что очень часто фильмом открытия бывает коммерческая история, и те, кто открывает кинофорум, оплачивают вечеринку открытия. Это не тайна, но последние пять лет вечеринку рынка Каннского фестиваля оплачивала крупнейшая китайская телекомпания. Китай это делает для продвижения своей страны, национального кинематографа. Даже с Берлином была довольно интересная история два года назад, когда три китайские картины попали в конкурс и были там награждены. Ювелирный спонсор фестиваля – тоже китайская компания Tesoro.

Даниил Дондурей. Но дело это совсем не циничное, а скорее следствие совпадения интересов, взаимоусиление, взаимоподталкивание. Вовсе не «беру любую дрянь за деньги». Потому что все-таки есть репутация, которую опасно потерять. Если это будет только бизнес, то всесильные кинокритики скажут, что это джинса, фальшак. Не поедем смотреть. Бойкотируем.

Ситора Алиева. Мне очень нравится отбор Каннского фестиваля еще и тем, что они смело включили в программу сказку. В частности, Гарроне. Тьерри Фремо сначала посмотрел его фильм без спецэффектов, попросил доделать. Готовая сказка оказалась абсолютно современной – она расшифровывает тот мир, в котором мы живем.

Даниил Дондурей. Или Майкла Мура возьмут с его смешными разоблачениями.

Ситора Алиева. С одной стороны, к нему относятся действительно серьезно, как к человеку, который хочет говорить правду языком искусства. Но не забудьте, что есть еще председатель жюри, который должен захотеть поддержать именно этот фильм, дать ему главный приз. Это уже следующая экспертиза, которая уходит от киноведов к самим кинематографистам.

Даниил Дондурей. Безумно важная функция – выбор председателя, да и само формирование жюри. Оно все-таки субъективное. Это не спорт, где секундные стрелки все решают. Братья Коэн должны были противостоять мнению критиков по поводу выбора «Дипана» Одияра на «Пальму» или других фильмов, но отстояли свою точку зрения.

Здесь ведь есть хитрость, связанная с тем, что руководитель фестиваля приглашает председателя. Следовательно, он заранее формирует группу сподвижников, тех, кто ему ближе по целому ряду мировоззренческих причин. Мерил Стрип показала, как надо справляться со сложностями Берлина, где всегда возникает куча разных проблем. Дала главный приз документалисту. Надо же быть к этому готовым.

Ситора Алиева. Она вообще оказалась уникальным председателем жюри: в момент показа традиционной нарезки на церемонии открытия она попросила всех его членов закрыть глаза. Чтобы не было первого эмоционального впечатления от фильма, который засядет в вашей голове и вы упорно весь фестиваль будете хотеть его наградить. С другой стороны, были Коэны, которые дали много наград французскому кино, что породило параллельные комментарии о том, что они снимают сейчас с французами, а те дают им деньги. Может, я ошибаюсь, но все-таки Жакоб вел переговоры с членами жюри, переписывался с ними, выяснял их предпочтения, пристрастия. Он очень тщательно подходил к этому вопросу.

Даниил Дондурей. Можно сказать, что формирование жюри – это вторая по значению деятельность после формирования программы.

Ситора Алиева. Конечно.

Даниил Дондурей. У нас в журнале была статья Виктории Белопольской, которая называлась «Труп твоего жюри» – о многочисленных функциях

жюри. Скажите, а фестивали определяют языковые новации, эстетические поиски, психологическую моду в авторском кино?

Ситора Алиева. Мне кажется, все зависит от отборочной комиссии, которая, включив в свою программу что-то новое, нестандартное, не вписывающееся в традиционное понимание, как раз и оказывает влияние на кинопроцесс.

Даниил Дондурей. Подает концептуальные знаки.

Ситора Алиева. Если Каннский фестиваль всю жизнь декларирует свою главную задачу «показ состояния мира сквозь призму кинематографа», то, как бы банально это ни звучало, это действительно и есть их задача. Конечно, они гоняются за новой формой. Не оставляя свою глобальную миссию.

Даниил Дондурей. В каком-то смысле они – лучший и самый действенный институт продюсирования. Можно так сказать?

Ситора Алиева. Безусловно. В данном случае Канн продюсирует именно то, что называется «общемировые тенденции», и движение кинематографа в том или ином русле. Я помню реакцию на награждение фильма «Слон» Гаса Ван Сента. Это была реальная история, когда два мальчика пришли с оружием в школу. Помню, насколько взаимоисключающими были отклики критиков. Сегодня однозначной оценки программы не может быть. После каждого ключевого фестиваля Variety обязательно публикует дискуссию своих главных критиков, которые обсуждают каждый фильм программы.

Даниил Дондурей. В этом смысле можно сказать страшную вещь: фестивальное проектирование тенденций кинематографа теперь оказывается более существенным, чем кассовое стимулирование.

Ситора Алиева. Безусловно. Я приведу пример «Кинотавра». После 1990-х, когда все-таки был всплеск энергии, постперестроечное настроение, в нулевых мы оказались в межсезонье, в результате фильм «Пакостник», то есть маленький арт, соревновался со «Статским советником» и «Боем с тенью»…

Даниил Дондурей. А вот сами кинематографисты способны видеть задачи, особенности, какие-то новые черты – внутривидовые, жанровые и так далее – как в авторском, так и в коммерческом кино?

Ситора Алиева. Способны. Я сужу по «Кинотавру» и вижу, что практически все его участники – приверженцы настоящего киноискусства, все пытаются делать что-то экстраординарное. И фестиваль не боится как награждать, так и не награждать авторов за это.

Даниил Дондурей. Первая мощная оптимистическая мысль.

Ситора Алиева. Мы можем гордиться тем, что сегодня Юрий Быков снимает сериал «Метод», при этом получает призы за «Дурака» в Локарно, до этого участвовал в Неделе критики в Канне с «Майором». В его картинах есть энергия, которая сметает всё. Конечно, они от нас давно такого не видели. Его не взяли в конкурс Берлина, как и «Сына Саула». Хорошо, что есть люди, которые отметают какие-то фильмы, а потом эти картины попадают в Канн.

Даниил Дондурей. А кто у нас, кроме «Кинотавра», вашей команды, занимается фестивальной политикой?

Ситора Алиева. Начнем с того, что в России очень много кинофестивалей. Я состою в фестивальном совете, и мы регулярно рассматриваем все фестивали, которые поддерживает государство, и даже проводили питчинг. Мы понимаем, что сегодня, чтобы получить деньги Минкульта, надо иметь все то, что доказывает наличие у вас реального каталога,

настоящей практики, реально проданных или непроданных билетов. Нужно доказать, что вы показываете кино и у вас есть зритель. Потому что любой фестиваль делается только для расширения аудитории.

Даниил Дондурей. У «Кинотавра» есть репутация, масштаб, длинная история показа лучшего кино. Как бы приходит лев и отбирает потенциальные жертвы. Но у других фестивалей имеются собственные задачи, от привлечения интереса к своей территории до обслуживания интересов губернатора. Все это мы сегодня видим в связи со сменой команды сахалинского «Края света». Он будет тотально другим, там уже не будет авторского качественного кино.

Ситора Алиева. Мне кажется, все зависит от конкретного города и конкретного человека, который делает фестиваль. Не обязательно это должен быть фестиваль, может быть и какая-то иная форма показа артфильмов. Я знаю, что в Новосибирске, например, конкретный эффективно действующий человек имеет площадку, и это дает ему возможность стать показчиком того кино, о котором вы говорите. Выборг за много лет сформировал своего зрителя, и это, конечно, очень важное место, где функционирует зрительский фестиваль в чистом виде, а не профессиональный, как «Кинотавр».

Самая большая сегодня проблема – количество кинозалов, которые готовы работать с этими произведениями. Если у вас рядом будут идти «Звездные войны» и арткино, вы все равно будете показывать «Звездные войны». Выберете деньги. Фестивальная зона заведомо не предполагает заработков, коммерциализации процесса. Это надо понимать. То, что сделал в Москве в «Пяти звездах» Армен Суренович Бадалян, можно повторить в каждом большом городе, но для этого нужен зал. Это было радикальное решение Геворга Нерсисяна – разрешить использовать свои площадки для некоммерческого показа и тем самым терять деньги. Хочу напомнить, что Вирасетакуна, Гонсалеса Иньярриту и Фархади мы показывали на площадках «Ролана», когда их никто не знал и никаких «Оскаров» у них не было. Кинокритики, матерясь, выходили с картин Вирасетакуна, крыли последними словами организаторов фестиваля. Но люди, предоставившие тогда «Ролан» – и мы им за это благодарны, – прекрасно понимали, что они делают.

Даниил Дондурей. Но согласитесь, таких преданных просветителей в нашей стране очень мало. Чуть ли не на самом высоком уровне принято говорить о значении человеческого капитала. Но если оценивать трезво, ты всегда здесь теряешь деньги.

Одна из главных российских драм – кроме многих других – колоссальная потеря качества аудитории. Уменьшается количество людей, способных читать художественные языки, сложные отношения, вопросы без ответов. На телевидении вообще нет интеллектуальных кинопрограмм, или они начинаются после полуночи, как передачи Шепотинника. И всё! Все остальные – коммерческие. Конечно, в Москве много маленьких чудесных мест. Но это сто-двести интересующихся на

бескрайний четырнадцатимиллионный мегаполис. Где брать деньги, Зин?

Ситора Алиева. Да. Проблема именно в том, о чем вы сказали. Отсутствие общенациональной политики. Все смотрят телевизор, значит, если бы такая национальная программа была, многие получили бы маршрут правильного ориентирования. Вторая проблема: понятно, что все отечественные фильмы большая часть населения смотрит в Интернете. Не хотят платить деньги за два российских фильма в месяц. Это дорого. Мы не будем брать Москву, Петербург. Даже в Сочи я провела эксперимент: пойти в кинотеатр – значит потратить тысячу рублей. Просто приехать в этом длинном городе в мультиплекс. Как сказал один мой бедный коллега-журналист из Таллина: «Я дождусь, когда закончатся «Темные ночи», офигенный фестиваль, увижу, кто победил, изучу каталог, а потом посмотрю это все в Сети».

Даниил Дондурей. Радеет ли кто-то о том, чтобы сохранять в фестивальном движении арткино? Кто продвигает новые российские таланты на бесконечные фестивальчики в разных странах? Есть ли фонды, которые финансируют отправку хотя бы ссылок, тем более самих авторов? Кто занимается стимулированием, информацией, селекцией, логистикой, изнурительной работой? Это ведь не задача «Кинотавра». Он, естественно, заботится о себе, все остальное – побочный продукт. У меня такое ощущение, что здесь огромная политическая дыра в нашей индустрии.

Ситора Алиева. Тут то же самое: надо учиться продвигать то, что не приносит деньги. Фильм получил приз на «Кинотавре». Лоббисты и толкачи – это следующий этап, а еще дистрибьюторы, которые действительно могут работать с этим «товаром» на территории России и за рубежом. Но даже этих людей уже становится все меньше и меньше. Они понимают, что не просто не зарабатывают, но теряют деньги, выпуская фильм. Это вопрос и рекламы, и продвижения. Должны существовать действенные механизмы в первую очередь внутри самой индустрии.

Даниил Дондурей. Хотя бы два агента – государство и специальные фонды. Но нет ни того, ни другого.

Ситора Алиева. Как член комиссии по распределению денег на прокат российского кино, информирую, что мы даем определенную сумму, которой достаточно, чтобы сделать DCP и выпустить картину в прокат. Есть формальная поддержка, скажем, дебютного и авторского кино. И в Фонде кино тоже есть деньги для выпуска фильмов в прокат. Но они возвратные. То кино, о котором вы говорите, требует специальной работы. У нас ее проделывает компания Antipode, но она абсолютно частная, существует на деньги, которые фестивали им платят за показ. Это называется fee. Если этих денег не будет, компания не будет существовать. И вы идете к ним, потому что они хотя бы предлагают вам на рынке эту услугу. Конкурентов у них нет.

Даниил Дондурей. А «Роскино» занимается этим?

Ситора Алиева. В основном большими фестивалями. Фильмами Сокурова или участниками конкурсных программ Берлина, Канна, Венеции. Участие фильма в фестивале класса А стоит – я назову вам сумму, это не шутка – от пятидесяти тысяч до полумиллиона долларов на фильм Голливуда. Просто для того, чтобы сделать проект известным, повесить хотя бы какие-то плакаты и все остальное. В любом случае это всегда большие деньги. Естественно, государство помогает, и Екатерина Мцитуридзе находит еще и спонсорские средства, продвигая наши фильмы.

Даниил Дондурей. Все это важно, но это не большое открытие для мира – объявить, что есть такой режиссер Сокуров. А что касается новых имен?

Ситора Алиева. Они, в сущности, брошены на произвол судьбы. Я считаю, что необходимы государственные структуры, вроде тех, что раньше занимались этим: существовал отдел в Госкино, который отвечал за продвижение наших лент на конкретные территории – по странам. Все-таки государство курировало эту деятельность довольно серьезно. Были также и соответствующие усилия Союза кинематографистов.

На рынке появилось немало компаний в секторе короткометражного кино, которые структурируют его, распределяют, посылают на фестивали, показывают отчеты о проделанной работе. Как ни странно, в коротком метре сегодня получается больше индустриального продвижения, чем в полном. Здесь необходимость диктуется количеством фильмов. Парадокс в этом. Мы живем во времена больших техногенных революций. Рынок предлагает в коротком метре много опций. Вы можете пойти и снять, условно говоря, игровое кино для рекламы

ГИБДД, что-то для благотворительного фонда. Ничего не заработать, но зато вас купят и деньги пойдут в фонд.

Даниил Дондурей. Я даже не знаю, кому это нужно объяснить.

Ситора Алиева. В первую очередь это должен быть нормальный широкий государственный ресурс онлайн-показов, специализированная государственная организация, которая действительно, как Норвежский киноинститут или Финская комиссия кино, продвигает свою продукцию. Я точно знаю, что в Финляндии они занимаются всеми картинами, которые ежегодно снимают. Точно так же норвежцы. Конечно, им проще – у нас намного больше проектов.

Даниил Дондурей. Как вы думаете, для России достаточно снимать пятнадцать авторских и квазиавторских картин в год?

Ситора Алиева. Мне кажется, больше и не нужно. Кроме того, наши режиссеры авторского кино ушли в телеиндустрию или в производство блокбастеров.

Даниил Дондурей. Я бы сказал, они завербованы.

Ситора Алиева. Завербованы большими деньгами. Сейчас новая генерация идет, например, на канал ТНТ, который поддерживает и показывает их кино, что очень важно. Для этого нужно решение Игоря Мишина, который захочет показать на ТНТ фильмы «Кинотавра» и тут же привлечь лучших авторов в свое производство.

Даниил Дондурей. Или Александра Дулерайна.

Ситора Алиева. Они вместе и помогают новым режиссерам. И они, конечно же, молодцы, потому что еще и свои фирменные сериалы благодаря этому делают.

Даниил Дондурей. У них невероятно эффективная политика.

Ситора Алиева. Все, как мы видим, зависит от конкретных людей. Инициатива все равно должна приходить снизу, а потом уже поддерживаться государством.

Даниил Дондурей. Раньше режиссеры как-то самоорганизовывались, а сейчас ничего этого нет. Каждый сам по себе. Почему?

Ситора Алиева. Мне кажется, у нас нет именно профессионального единства. Я не вспоминаю о профсоюзе, где вам будут давать квартиры или деньги на дни рождения и поминки. Я говорю именно о творческом объединении кинематографистов. Мне сложно сказать, с чем это связано. То ли действительно с новой эпохой, когда существуют совсем молодые авторы, которые живут своей, другой – не советской – жизнью, и рядом авторы среднего и старшего поколений... Есть еще те, кого мы вообще не знаем. Мальчики и девочки, студенты киношкол, которые присылают нам свои бесконечные фильмы.

Даниил Дондурей. Да-да, чем-то ведь вызван нынешний бум киношкол.

Ситора Алиева. Я, честно говоря, в шоке от них, потому что имела возможность читать лекции в четырех. Говорят, киношкол сейчас в Москве больше тридцати. Это связано с тем, что те, кто все эти институты-курсы-академии организует, видят в них серьезную коммерческую прибыль. Они ведь платные, берут с желающих хорошие деньги. И люди готовы платить.

Даниил Дондурей. Теперь это такая специфическая услуга.

Ситора Алиева. Думаю да, это новая услуга. Для кого-то это fun. Один американский кинокритик понял, что одни учащиеся хотят снимать кино, а другие приходят просто потому, что его любят. И помните, на «круглом столе» вашего журнала, посвященном короткому метру, мы об этом и говорили. Как их учить, они совсем разные, у них разные цели. Им больше интересен фильм «Борат», а не картины Эйзенштейна. Школ очень много, но я не думаю, что они будут сильно влиять на кинопроцесс. Я читала лекции в одной очень известной школе, где мне задавали вопросы, после которых мне хотелось просто встать и уйти. Потому что было ясно, что студенты элементарно необразованны.

Даниил Дондурей. Значит, бум киношкол тоже не станет панацеей излечения системы. После оттепели вокруг Союза кинематографистов возникли цеховые интересы, шли бои с Госкино. Ничего этого сегодня нет. Российский кинорынок не организовался как бизнес, у которого есть механизмы поиска талантов, в том числе через авторское кино. Возникновение так называемых мейджоров их тоже изолировало друг от друга. Не знаю, что следует делать.

Ситора Алиева. Все, что вы назвали, – это и есть те три или четыре базовых «кита», на которых может расти киноиндустрия. Я люблю повторять: как бы ни шутил кто-то: «дайте мне миллиард, и я сделаю Голливуд» – никто не сможет этого сделать. С другой стороны, мы не создали и своего аналога румынской или израильской кинематографии, которые стали имиджевыми. Сегодня все знают Румынию благодаря кинематографу. А один человек, Катриэль Шхори, бывший

военный, приехал из Нью-Йорка, поднял все израильское кино на такой уровень, когда многие военные, я подчеркиваю – да, это люди с погонами, – стали режиссерами и рассказали миру о том, что они видели на войне. И получили «Золотых львов». Один человек (!) сделал израильскую кинематографию привлекательной для сотрудничества, копродукционной, в стране мало фильмов, где работают только израильские деньги. Но там роятся идеи, замыслы… Невероятно для такой маленькой страны. Израиль выносит на экран темы и сюжеты, которые интересны Европе. Их авторы будут работать на телевидении, на фестивалях.

Даниил Дондурей. Амос Гитай, к примеру, громит премьер-министра.

Ситора Алиева. Я даже не беру Гитая, а говорю о поколении молодых радикальных режиссеров, которых недавно видела в Локарно. И то, что они снимают и показывают, – это вообще вне рамок нормального восприятия, это невозможно пересказать. Женщина-ортодокс может снять фильм про свою коммуну и попасть в конкурс Венецианского фестиваля – такое может случиться только с кинематографистами из Израиля.

Даниил Дондурей. Значит, итоги нашей беседы можно сформулировать приблизительно так. Кинополитика – это всегда конкретный человек, с именем и фамилией, сумасшедший фан своего предназначения, которому и посвящает свою жизнь. У нас по каким-то причинам сегодня таких людей не хватает. Они не стимулируют страну. Государство и атмосфера жизни не дают вдохновляющего заказа на таких людей. Но все же наша культура безумно креативная, лукавая, выдающаяся. Люди могут возникнуть и вырасти. Нет необходимости системной рефлексии кинодела, какого-то понимания, что условная вице-премьер Голодец, которая курирует всю «социалку», вдруг предложит создавать специализированные фонды, поддерживать молодых. Вот вам по-настоящему патриотическое задание.

Ситора Алиева. Мне кажется, здесь есть еще что-то помимо того, что должен прийти харизматичный человек. Очень достойным, талантливым и достаточно авторитетным людям предлагались какие-то ключевые должности в управлении, но все они отказались. Никто не хочет создавать в своей жизни новые виды напряжения. Потому что все понимают, что это ежедневная борьба, скрытая и изнуряющая война. И с государственной машиной, и с кинематографистами, и с ворами, для которых сегодня главное – украсть, а попасть на «Кинотавр» нужно только для того, чтобы получить следующие деньги.

Даниил Дондурей. Согласен.

Ситора Алиева. Надеюсь, что когда-нибудь распределение денег станет открытым и прозрачным, окажется в руках людей образованных, культурных, обладающих пониманием процесса и видением перспектив. Это необходимое условие для прогресса. ◆

Нина Цыркун

ФЕЙК И НОН-ФИКШН

Берлин-2016

Internationale Filmfestspiele Berlin

Каждый год во время фестивальной кампании Берлин населяют многочисленные медведи. Каждый раз изобретательно и концептуально. Был, к примеру, год, когда повсеместно расположились мишки в натуральную величину в разных специфических антропоморфных образах: медведь в виде швейцара у гостиницы, в виде шеф-повара у ресторана, спортсмена у стадиона, пара добропорядочных пожилых косолапых у входа в парк и т.д. В этом году оформление было наименее затратным – в виде постеров. И что бросалось в глаза: медведи (входящие или выходящие из вагона метро или из зрительного зала, сидящие на ступеньках, спускающиеся в подземный переход и проч.), одинаковые в своем естественном, неприукрашенном виде, с опущенными мордами и грустными глазами, все как один выглядели явно удрученными, ничуть не веселыми, будто недовольными тем, что их прежде времени разбудили от спячки, чтобы символизировать праздник – фестиваль. И это качество предвосхитило, оформило общий настрой конкурсной фестивальной программы, скорректировало зрительскую оптику, создав ощущение маловыразительной усредненности основной массы фильмов, тоже будто созданных режиссерами то ли в состоянии дремоты, то ли пинком пробужденными от спячки и оттого обозлившимися на весь белый свет.

Свою мрачную тень на еще только что открывшийся фестиваль бросила «Усталая смерть» (1921) Фрица Ланга – притча о великом уравнителе – Смерти, которая утомилась собирать регулярно поспевающую жатву и обреченно покупает цветущий сад, чтобы расширить свой домен – старое кладбище, бесконечно разрастающееся со все убыстряющейся скоростью. Свежеоцифрованная реставрированная копия фильма демонстрировалась

←
«Усталая смерть», режиссер Фриц Ланг

в программе «Классика Берлинале» в сопровождении музыки, специально сочиненной Корнелиусом Швером. Характерно, что точно так же, как действие первого шедевра Ланга происходит в разных частях света, исходный материал для реставрации был собран из разных мест – из нью-йоркского Музея современного искусства, Синематеки Тулузы, мюнхенского Киномузея и российского Госфильмофонда. Наш вклад в реставрацию небольшой (часть интертитров), но неоспоримо ценный. Тут же надо добавить, что в программу Берлинале вошли два прошлогодних российских фильма – «Тряпичный союз» Михаила Местецкого (Generation 14plus) и «Элексир» Даниила Зинченко («Форум»), уже показанных на национальных фестивалях (первый на «Кинотавре», второй на «Движении») и в Берлине наград не снискавших.

Фильм открытия – «Да здравствует Цезарь!» (Hail, Caesar!) братьев Коэн как будто исчерпал весь отпущенный Берлинале лимит на жизнеутверждающий оптимизм – не в социальном плане (это, увы, уже из области мечты), а с точки зрения настоящего и будущего самого кино. При том, что этот фильм – двойное прощание: во-первых, с золотым веком Голливуда, в конце которого (то есть в начале 1950-х) происходит действие; во-вторых, с кинематографом как видом искусства, каким мы вообще его себе представляем, – таковой на наших глазах уходит сегодня в прошлое. Но это, так сказать, оболочка, чистая радость для внутреннего употребления киноманов.

На первый взгляд незамысловатая история с похищением кинозвезды в момент съемок грандиозного эпоса «Да здравствует Цезарь! История Христа», что грозит студии огромными убытками, по ходу дела вырастает в гипертекст, на ветках которого можно обнаружить смыслы, выходящие далеко за пределы кинематографической реальности. Здесь в забавной, полуреальной, полуразыгрываемой карнавализованной форме приземления того, что вознеслось наверх, в звездную высь, препарируются особые подходы к разрешению конфликтов внутри межличностных и социально-иерархических отношений, и более того – история воспаряет в неожиданно актуализировавшуюся политическую сферу и проецируется на сегодняшний день.

«Да здравствует Цезарь!» формально завершает «идиотскую тетралогию» с Джорджем Клуни, которая началась в 2000 году фильмом «О, где же ты, брат?», потом были «Невыносимая жестокость» и «После прочтения сжечь». Конечно, на первом плане главный «идиот» – актер Бэрд Уитлок, которого играет Клуни, но есть и другие. Прежде всего, его коллега Хоби Дойл (Олден Эренрайк), которому неожиданно приходится выйти из привычного амплуа актера вестерна и войти в светскую гостиную в качестве романтического героя. Этот переход – наглядная экспликация приема, которым пользуются Коэны на пространстве всего фильма: выявление «фейкизации» действительности, на фоне которой голливудский пеплум про Иисуса Христа, снимающийся на студии Capitol Pictures, кажется не менее реалистичным, чем сама реальность.

«Да здравствует Цезарь!», режиссеры Итан и Джоэл Коэны

«Фейкизация» распространяется буквально на все: на личную жизнь, где брак призван лишь прикрыть беременность актрисы с имиджем непорочности, а обед со старлеткой – знаменовать новый статус звезды; на художественную жизнь, где Цезаря играет Бэрд Уитлок – идиот, выпивоха и бабник. Ситуация ложной идентификации чревата для него бедой, но беда на поверку тоже оказывается фейковой, потому что подстроена фейковыми же коммунистами, обосновавшимися на роскошной вилле «товарища», пожелавшего остаться неизвестным. Группировку «Будущее», объединившую «полезных идиотов», доноров мирового коммунизма, возглавляет «профессор Маркузе» (Джон Блутал), вещающий с немецким акцентом. (Так что это квазиреальный Герберт Маркузе, представитель Франкфуртской школы социальной философии, отец «новых левых».) «По жизни» люди из «Будущего» – голливудские сценаристы, которые организовали похищение Уитлока, чтобы получить деньги за выкуп и переправить их на советскую подлодку. Эта субмарина в территориальных водах Америки – отсылка к номинировавшейся на «Оскар» сатирической комедии «Русские идут! Русские идут!» (1966) Нормана Джуисона, где такая штука как раз нечаянно села на мель на несуществующем острове в районе Массачусетса.

Сценарий к фильму написал тот же драматург Уильям Роуз, который был автором «Этого безумного, безумного, безумного, безумного мира», а история, которая в те времена казалась безусловно нелепой и смешной, в свете сегодняшних реалий приобрела черты совсем не комичной жизненности. И это придало картине Коэнов отчетливый политический смысл. Двусмысленность, двойственность ситуаций, оборачивающихся разными сторонами в соответствии с конъюнктурой или настроенностью зрительской оптики, репрезентируется

«Тряпичный союз», режиссер Михаил Местецкий

двоящимся образом близняшек Торы и Тессали Тэкер (Тилда Суинтон), одна из которых ведет колонку в желтом издании, а другая – в «культурном». Образы сестер навеяны реально существовавшими соперницами-бытописательницами Голливуда – Хеддой Хоппер и Луэллой Парсонс; а главное действующее (в прямом смысле) лицо фильма Эдди Мэнникс (Джош Бролин) и вообще носит имя выполнявшего такие же функции на студии MGM сотрудника. Эдди с его опытом работы вышибалы в ночном клубе, беззаветно преданный кино, улаживает разнообразные частные щекотливые и чисто производственные дела на студии Capitol Pictures (само название которой указывает не только на имперский размах и амбиции кинокомпании, но и на заложенную в фундамент идеологии Америки ориентацию на Римскую империю с ее культом закона, отраженную в архитектурных капитолиях госвласти). Где теперь эти беззаветно преданные, бескорыстные, не за страх, а за совесть служащие Десятой музе любители кино, переходящего из «роллс-ройсовой» стадии ручной сборки в конвейерную?..

Бэрд Уитлок, каким бы идиотом он ни был, вполне на своем месте в качестве кинозвезды, от которой требуются лишь ритуальная улыбка и точная поза. Идиотизм становится опасным, когда Уитлок начинает повторять то, что успели вдолбить ему похитители, и становится их рупором. Честный иллюзионизм фабрики грез, рождавшей великие мифы, которыми, как утверждает Жан Бодрийяр, только и сильно кино, выродился в фейк, в обман, притворяющийся правдой.

По пафосу новый фильм братьев Коэн ближе всего «Бартону Финку» и заключается он в признании любви миру, о котором можно сказать словами Эдди Мэнникса: «Библия – это сильная вещь, но кино!..»[1] В финале «Бартона Финка» авторы жгли огнем «корабль-призрак» – отель, где поселился сценарист, чей труд не пригодился

1. Эта реплика звучит в эпизоде, когда Мэнникс собирает у себя в офисе представителей иудео-христианских религий, чтобы превентивно обезопасить картину от обвинений в оскорблении чувств верующих. Этот нюанс говорит о том, что сегодняшняя Россия с точки зрения исторического времени соответствует США эпохи маккартизма, то есть отстает более чем на полвека.

«То, что будет», режиссер Миа Хансен-Лёв

студии. Вечный ужас каждого, чье признание зависит от прихотей продюсеров, компенсируется осознанием принадлежности к миру чудес, покинуть который смерти подобно. На этот раз на место одиозной фигуры продюсера Коэны поставили миротворца-решалу. Коэны выбрали эпоху 1950-х – конец маккартизма и время последних пеплумов, производство которых становилось непосильно дорогим и уж совсем бесперспективным на фоне активизации телевидения. Так что взятые в фокус съемки эпоса «Да здравствует Цезарь! История Христа»[2], «для красоты» и контекста приправленные блистательными эпизодами мюзикла и сказки, – символическая заключительная страница золотого века Голливуда. И это должно бы ввергнуть зрителя во мрак печали, но нет. Во-первых, уже тот факт, что сегодня кино умирает вторично, говорит о том, что умирать и воскресать – это его генетическая доминанта. Во-вторых же, кино пишется, творится светом и в этой характеристике оно в родстве с тем сакральным, о чем снимается у Коэнов староголливудский эпос.

Подобно тому как читательский интерес в литературе поляризуется, смещаясь в сторону фантастики/фэнтези и документальной прозы, так и зрительский интерес дрейфует либо к беспримесному аттракционному мейнстриму, либо к документалистике. Если обозреть с этой точки зрения конкурсный состав нынешнего Берлинале, то в нем можно выделить как раз набор таких фильмов, рядом с которыми более выигрышно выглядят те, что можно отнести к категории нон-фикшн. В конкурсную программу вошли два документальных фильма – «Огонь в море» (Fuocoammare) Джанфранко Рози и «Уязвимость нулевых дней» (Zero Days) Алекса Гибни. Известный документалист Гибни не стал придумывать изощренный нарратив, может быть, потому, что сам предмет довольно сложен для неподготовленных умов, а может,

2. «История Христа» – подзаголовок суперколосса «Бен-Гур» (1959) Уильяма Уайлера и предыдущих версий фильма.

«Гений», режиссер Майкл Грандадж

потому, что речь идет о настолько опасной глобальной угрозе, что тут уж не до визуальных виньеток. Так что фильм выстроен как серия интервью со специалистами (в том числе анонимными) либо людьми, причастными к разработке «зловреда» – вируса, который был обнаружен белорусским сотрудником антивирусной компании и в дальнейшем тщательно изучался, в том числе в лаборатории Касперского. Этот вирус (точнее, наверное, червь) Stuxnet, атаковавший ядерные объекты Ирана – поразивший центрифуги на заводе по обогащению урана в Натанзе и затем бесконтрольно распространившийся, открыл эпоху кибернетических войн.

Над разгадкой Stuxnet пока безуспешно бьются эксперты разных стран и самых разных направлений: от IT-безопасности до лингвистики и антропологии. Код его не поддается расшифровке, а запуск предельно прост: он заносится и активируется с помощью обычной флэшки. То есть в мире появилось полноценное кибероружие, которое выходит за рамки традиционных деструктивных схем и способно привести к авариям на очень опасных промышленных объектах, в том числе ядерных, как это было в Иране. «Ризомная» инфраструктура группы, разрабатывающей этот проект, включает в себя более трехсот выявленных доменов и ста серверов, расположенных в разных странах, от США до Чехии. Это оружие обладает всеми желаемыми качествами: безопасностью для атакующего, поразительной дешевизной по отношению к эффективности и – что, скорее всего, самое пугающее – анонимностью. Таким образом Алекс Гибни, сам комментировавший информацию своих «говорящих голов», изрядно напугав аудиторию, наглядно показал, что репортажный отчет может быть несравнимо более впечатляющим, чем самый искусно придуманный и искусно решенный художественный фильм.

«Элексир», режиссер Даниил Зинченко

Особенно рельефно это выглядит, например, в сравнении с фильмом известного театрального режиссера Майкла Грандаджа «Гений» (Genius) о взаимоотношениях писателя Томаса Вулфа и издателя Scribner's Sons Макса Пёркинса. Я имею в виду практически единичный фрагмент, напоминающий о времени, в которое происходят события фильма, – это канун и сама эпоха Великой депрессии. В качестве иллюстрации на экране возникает монохромная картинка с изображением очереди истощенных, плохо одетых людей к пункту раздачи бесплатного супа – поразительно напоминающая рисованные комиксы советского журнала «Крокодил». «Что происходит с нашей страной?» – рассеянно бросает Пёркинс (Колин Фёрт). «Да-да», – еще более рассеянно отвечает Вулф (Джуд Лоу), гротескно наигрывающий: демонстрируя гениальность героя не от мира сего, в итоге вместо достоверности он достигает противоположного результата.

Невольно ловишь себя на мысли, что в игровых фильмах цепляют не сюжетные мотивы или психология героев, а отзвуки реальности. Например, то, что, несмотря на власть законов шариата, в исламской стране мать может стать деспотом, подавляющим волю сына и ломающим его жизнь, о чем мы узнаем из фильма «Хеди» (Inhebek Hedi) тунисского дебютанта в полнометражном кино Мохамеда Бен Аттиа. Не случайно, я думаю, актер (и тоже дебютант) Мажд Мастура, трогательный в своей наивности исполнитель главной роли, получил «Серебряного медведя», таким выигрышным оказался контраст его неумения играть с гиперстарательностью искушенного мастера Джуда Лоу. Или вот в мелодраме Мии Хансен-Лёв «То, что будет» (L'Avenir, «Серебряный медведь» за лучшую режиссуру), где, конечно, не могла плохо сыграть Изабель Юппер, ее личные страдания оставляют равнодушными, а запоминается то, что философские труды Франкфуртской

школы уже не распродаются, а постструктурализм еще идет, но при условии, что книжки обильно иллюстрируются картинками.

Документальный фильм Джанфранко Рози «Огонь в море» вполне справедливо получил «Золотого медведя». Это, безусловно, самый злободневный фильм конкурсной программы. Автору можно предъявлять претензии – за способ повествования, например, указав на дисбаланс в показе нормальной жизни обитателей острова Лампедуза и ужасов существования нелегальных иммигрантов, пытающихся до него добраться. Впрочем, именно этого и добивался режиссер, сделав акцент на диагностированном у главного героя фильма, мальчика, «ленивом глазе». Ребенок видит реальность односторонне, одним глазом, второй почти атрофирован, и его нужно тренировать, чтобы получить правильную, стереоскопичную картину мира.

«Смерть в Сараево» (Smrt u Sarajevu) Даниса Тановича тоже могла бы претендовать на главный приз с точки зрения политической значимости, но все же документальная хроника в таких вещах перевешивает художественный вымысел, как бы близко ни подступал он к реальности. Потому Рози и победил. И наконец, «Огонь в море» гипотетически мог бы уступить какому-то конкуренту по художественной части, но таковых не обнаружилось; так что жертвовать концептуально поддерживаемой ангажированностью жюри не пришлось, и «Смерть в Сараево» вполне ожидаемо получила «Серебряного медведя». Возможно, на решение жюри повлиял факт, озвученный на пресс-конференции французским интеллектуалом левых взглядов Бернар-Анри Леви, автором пьесы «Отель «Европа», по мотивам которой поставлен фильм. Леви сообщил, что как раз в фестивальные дни Босния и Герцеговина направила официальную заявку на присоединение к Европейскому союзу, чем завершился долгий, многолетний путь этой страны к ЕС.

На фоне противостояния документального и игрового кино особняком стоит китайский фильм «Встречное течение» (Chang Jiang Tu) режиссера Ян Чао, где сливаются реальное и сюрреальное, история и современность. Здесь прежде всего поражает уникальная работа оператора Марка Ли Пиньбина, который был награжден «Серебряным медведем» за выдающийся художественный вклад. Именно оператор сделал волшебным путешествие по реке Янцзы и лабиринту китайской мистики, повинуясь ритму поэтических строк в случайно найденной книге, удивительно совместив естественный и искусственный свет. Насколько европейски воспитанный человек вроде меня может постичь смысл этой картины, он сводится к тому, что красота и любовь гибнут, исчезают с течением лет и под влиянием перемен. В то же время фильм не оставляет горького осадка, потому что пронизан поэтичностью как метафорой эстетизма в эпоху диссонансов. Поистине, кинематограф – искусство света, о чем своевременно напомнили братья Коэн. И как бы ни складывалась его судьба, в любом случае, вероятно, так и будет. ◆

Дмитрий Десятерик

БОЧКА ПОРОХА. ФИНАЛ

Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin

«Смерть в Сараево»
Smrt u Sarajevu
Авторы сценария Данис Танович, Бернар-Анри Леви
Режиссер Данис Танович
Оператор Эрол Зубцевич
Композитор Мирза Тахирович
В ролях: Снежана Маркович, Изудин Байрович, Ведрана Сексан, Мухамед Хаджович, Факета Салихбегович, Жак Вебер
Margo Cinema, SCCA / pro.ba
Франция – Босния и Герцеговина
2016

На крыше отеля в центре Сараево телеведущая по имени Ведрана (Ведрана Сексан) и Гаврило Принцип (полный тезка в исполнении Мухамеда Хаджовича) гадают, кого бы сегодня убил боец «Черной руки»: какого-нибудь политика или банкира-кровопийцу?

У Принципа, как и сто лет назад, есть пистолет и твердые убеждения. Но стрелять ему, по сути, не в кого.

Ближайший высокопоставленный деятель, французский делегат (Жак Вебер), репетирует в «олимпийском люксе» вечернее выступление перед лидерами европейских государств; в своем пафосе он явно комичен. Обанкротившийся директор гостиницы Омер (Изудин Байрович), несомненно, негодяй, поскольку не платит персоналу уже два месяца и якшается с гангстерами. Но он в такой же степени жертва обстоятельств, как и его подчиненные. Без гангстеров, промышляющих подвальным стрип-клубом, экономика отеля рухнет окончательно.

Исходным материалом для сценария «Смерти в Сараево» Даниса Тановича стал текст Бернара-Анри Леви «Отель «Европа» – политическая декларация в жанре монолога в пяти актах: протагонист пьесы в сараевском гостиничном номере готовит речь к юбилейному вечеру

«Смерть в Сараево»

по случаю столетия первой мировой войны. Среди персонажей упоминается «привлекательная администратор» – ей гость поручает погладить рубашку. У Тановича администратора зовут Ламия (Снежана Маркович). Она молода и целеустремленна, снует по отелю, связывая разные его уровни и пытаясь урегулировать нарастающий кризис. Рубашку она несет в прачечную, где работает ее мать Хатиджа (Факета Салихбегович), которую гостиничный пролетариат выбрал лидером забастовки.

Танович впервые использует классовый конфликт как двигатель сюжета. Даже в предыдущем фильме «Эпизод из жизни собирателя металлолома» (2012) понадобилось документалистское остранение: бедняки играли самих себя, угнетатели в кадре не появлялись. В «Смерти в Сараево» акценты расставлены предельно ясно: персонал собирается бастовать из-за задержки зарплаты. Омер, чтобы предотвратить протест, натравливает на Хатиджу бандитов. А война – постоянная тема Тановича – ограничена разговором Ведраны и Гаврилы.

Но все-таки это не социальное кино. «Смерть в Сараево», сколь бы странно это ни звучало, – историческая драма. История здесь развернута не во времени, а в пространстве.

Темные 1990-е в подвале; «олимпийский номер» как напоминание о титовской Югославии[1]; лощеный капитализм с сексапильными хостес на стойке регистрации; крыша отеля, с которой хорошо видны новые билдинги, возведенные Евросоюзом после бомбежек, – мир без границ демонстрирует обещанное будущее, столь же фантазматичное, как и эти небоскребы. Разумеется, бандитам и пролетариям место в подполье. Французский связной должен жить в «олимпийском номере» – после того, как там побывали победители Милошевича

1. Олимпиада в Сараево в 1984 году была единственной зимней Олимпиадой, состоявшейся в социалистической стране.

Клинтон и Мадлен Олбрайт. Телевизионщикам положено находиться на крыше, а охране, которая наблюдает за всеми, – в комнатушке без особых примет. Камера (Эрол Зубцевич) эффектно, ненатужно скользит за Ламией, но мнимая энергия этого движения пресекается монотонной оптикой бесконечного интервью Ведраны и параноидальными общими планами на мониторах охранников.

В этой многоуровневой, но не иерархичной и не вполне управляемой (как нынешняя Босния) структуре выстрелы не прозвучать не могут. Но из-за стечения глупейших случайностей, а не в результате заговора. И погибнет на сей раз Принцип, поскольку он здесь явно лишний – *анахроничный*. Да и что сейчас может изменить убийство кого бы то ни было? Разве только распугать всех – и постояльцев, и хозяев, и соглашателей, и бунтовщиков, которые паникующей толпой – кто-то в свежевыглаженной рубашке, кто-то с недорисованными плакатами о зарплате – ринутся прочь из отеля. Последний кадр с камеры наблюдения: совершенно пустой холл.

Ныне уничтоженный, памятный знак на месте покушения на эрцгерцога Фердинанда выглядел очень просто: отпечатки подошв Принципа, точно обозначенные в месте, где он стоял в момент выстрела. По мнению одного из историков, интервьюируемых Ведраной, это был лучший из всех мемориалов, изменявшихся в зависимости от курса власти.

«Смерть в Сараево» обрамлена тотальным опустошением: от напоминания о следах отсутствующего стрелка до обезлюдевшей гостиницы в городе, в котором собирались отмечать начало, а не завершение войны.

Война – единственное, с чем Босния регулярно и громко входила в историю.

Но теперь все кончено. Отель закрыт. Пороховая бочка Европы заглохла. Взрываться больше некому. ◆

Алексей Медведев

ОБИДА

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Коммуна»
Kollektivet
Авторы сценария Тобиас Линдхольм, Томас Винтерберг
Режиссер Томас Винтерберг
Оператор Йеспер Тёффнер
Композитор Фонс Меркиес
В ролях: Ульрих Томсен, Фарес Фарес, Трине Дюрхольм, Марта Софие Вальстрём-Хансен и другие
Zentropa Entertainments, Danmarks Radio, Det Danske Filminstitut, Toolbox Film, Topkapi Films
Дания – Швеция – Нидерланды
2016

Винтерберг интересен. Для меня прежде всего как режиссер, обладающий талантом, но не обладающий своим взглядом на мир. В этом – его неуспокоенность, осознанная попытка каждый раз выбрать новую, теперь уже точно беспроигрышную тему, стилистику, стратегию. В этом – причина неровности, частых провалов, всеядности (примером такой всеядности может быть новость о том, что Винтерберг под началом Люка Бессона взялся экранизировать историю подлодки «Курск»). И в этом же – причина нечастых, но важных удач. На сегодня их у Томаса Винтерберга две – «Торжество» (1998) и «Охота» (2012). Новая – «Коммуна» (заслуженный приз за лучшую роль Трине Дюрхольм на недавнем Берлинале) к числу безусловных удач режиссера не относится, но может прояснить его путь. И дает некоторую надежду на будущее.

70-е годы. Не слишком успешный, но и не бедствующий архитектор средних лет Эрик (Ульрих Томсен, сыгравший в свое время главную роль в «Торжестве») получает в наследство от отца, с которым он порвал отношения много лет назад, огромный дом в предместье Копенгагена. Он собирается продать дорогую недвижимость, но неожиданно жена Анна (Трине Дюрхольм, сыгравшая в «Торжестве» служанку) и дочка-подросток

Фрея (дебют Марты Софие Вальстрём-Хансен, у которой наверняка большое будущее) загораются мыслью сменить малогабаритную квартиру на лабиринт залов, скрипучих коридоров и пыльных чердаков. Внезапно разоткровенничавшись, Анна сообщает Эрику, что ей стало с ним скучно, и коммуна друзей, где будут править поддержка, взаимопонимание и любовь, – это, пожалуй, единственный способ не постареть, не умереть еще при жизни. «Коммуна»

Эрик колеблется, но Анна стоит на своем, и через некоторое время на наших глазах рождается новый социальный организм, включающий плаксивого иммигранта-араба, левака-пироманьяка, избавляющего людей от привязанности к своему имуществу с помощью очистительного огня, и мальчика, который всем сообщает, что скоро умрет. Коммунары обживаются, спорят из-за взносов на пиво, решают все вопросы путем всеобщего равного голосования. Надо сказать, что к сексуальной революции и наркотикам все это отношения не имеет: перед нами взрослые люди, искренне и осознанно решившие создать мир, не похожий на мир их родителей, то есть тот, в котором выросли они сами.

Парадокс заключается в том, что сам Винтерберг рос в коммуне – ровно такой, которую он вывел сначала в театре, а потом и в фильме. И если бы он примерил на себя роль бунтовщика против поколения родителей, то ему пришлось бы бунтовать как раз против коммунарского духа свободы и демократии – позиция странная и противоречивая. Именно эту позицию он хочет, но не решается занять. Он говорит в интервью о том, как скучает по своему удивительному детству, но

как раз ностальгия в этом фильме наименее убедительна. Атмосфера воссоздана, персонажи нарисованы симпатичными и характерными (оба ударения допустимы), но как только начальный эскиз закончен, Винтерберг теряет к нему всякий интерес: ни одной значимой сцены со второстепенными членами коммуны в фильме нет – действующими лицами становятся только члены нуклеарной семьи: Эрик, Анна и Фрея. А вместо искреннего восхищения наивным утопизмом 70-х (на этом чувстве строился, например, фильм «Вместе» Лукаса Мудиссона) эмоциональным фоном «Коммуны» становится неосознанная обида.

И здесь Винтербергу удается сформулировать что-то похожее на смысл, в котором он сам не может до конца разобраться, отвлекаясь на мелодраматические подробности личностного распада Анны. Смысл этот в том, что инициируют коммуну такие, как Анна, – открытые, уязвимые, не мыслящие жизни без любви. А достается она в итоге таким, как Эрик, – скуповатым, расчетливым, робким, не до конца искренним, но именно потому способным договариваться и идти на компромиссы. И дело не в том, что утопия обречена, а в том, что именно *так* она устроена, именно по *таким* законам утопический импульс, утопическое желание любви воплощаются в реальном мире, в реальном человеческом коллективе. «Быть солидарными и сотрудничать могут только одинокие люди», – говорил Мераб Мамардашвили. Но из членов коммуны ни один, кроме Анны, не прошел путь своего одиночества до конца. И потому вся их солидарность и сотрудничество остаются внешними, поверхностными, не обязательно фальшивыми, но не затрагивающими сердцевины внутреннего мира.

Отсюда инфантильная обида Винтерберга на коммуну, которая притворяется матерью, а оказывается мачехой, которая никогда не сможет по-настоящему обогреть и понять. Эта обида воплощена в образе ребенка с врожденным пороком сердца: он живет, пока жив изначальный импульс любви, и умирает, когда импульс угасает и оформляется в социальный организм.

Всегда казалось, что главная тема Винтерберга – распад человеческих общностей. Семьи в «Торжестве», патриархального уклада и дружеского круга в «Охоте». Эта тема продолжается и в «Коммуне», но теперь наконец-то выявляется ее личная составляющая – обида. Обида на близких, которые не смогли уберечь; на друзей, которые поверили клевете; на коммунаров, которым по большому счету ни до чего и ни до кого нет никакого дела. Наверное, это отчасти и обида самого Винтерберга, который взял штурмом кинематограф с «Догмой № 1» как один из лидеров нового направления, а потом выяснилось, что даже принадлежность группе, дружба с фон Триером и возможность снимать фильмы по его сценариям не дает никаких гарантий на будущее. Что надо перестать обижаться, осознать свое одиночество, и тогда – может быть, если повезет, – получится снять еще один очень хороший фильм. ◆

Антон Долин

ТОТ СВЕТ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Специальный полуночный выпуск»
Midnight Special
Автор сценария, режиссер Джефф Николс
Оператор Адам Стоун
Художник Чад Кит
Композитор Дэвид Уинго
В ролях: Адам Драйвер, Кирстен Данст, Джоэл Эджертон, Майкл Шеннон, Шон Бриджерс, Сэм Шепард, Джейден Либерер, Пол Спаркс и другие
Tri-State Pictures, Warner Bros.
США
2016

Еще на начальных титрах ведущий специального выпуска новостей в полночь (именно таково одно из толкований названия фильма Midnight Special) сообщит главное: похищен восьмилетний мальчик, шатен, глаза голубые. Услышанное почти тут же вступит в конфликт с увиденным. Разыскиваемый Алтон Майер, действительно светлоглазый и темноволосый, и вправду скрывается, но по доброй воле. Назначенный похитителем Рой Томлин – его родной отец и сообщник. Сам Алтон вовсе не беззащитная жертва злоумышленников, а неведомое сокровище, сверхмощное оружие, источник таинственной силы, способный за себя постоять. Потому его и преследует вся королевская конница и вся королевская рать: спецслужбы, войска и телевидение в придачу.

Трудно не подумать об очевидной аналогии. Тридцатисемилетний Джефф Николс, наверное, не пришелец и не супергерой, но среди других американских режиссеров такой же странный чудак, как выдуманный им персонаж. Его дебютные «Огнестрельные истории» еще могли показаться ординарным независимым фильмом из санденсовской обоймы, да только уже там сквозь негромкую музыку глубинки (как и в остальных картинах, действие разворачивалось в родном для Николса Арканзасе) слышались грозные литавры библейского

«Специальный полуночный выпуск»

эпоса: в конфликте сводных братьев, готовых поубивать друг друга над свежей могилой отца, читалась древняя распря Каина с Авелем. «Укрытие», взявшее все главные призы «Недели критики» в Канне, было апокалиптической притчей о мужчине, который в уютном провинциальном быту добропорядочного семьянина вдруг беспричинно провидел Апокалипсис. И, конечно, единственным среди окружающих был прав в своих диких предчувствиях.

Как не признать в герое той картины – параноике и духовидце одновременно – альтер эго режиссера? Тем более что сыгравшего его Майкла Шеннона, актера тревожной и мощной природной органики, Николс снимает в каждом своем фильме. В «Маде» Шеннон – далеко видящий ныряльщик, единственный взрослый союзник двух подростков, современных Тома Сойера и Гека Финна, которые решили помочь беглому преступнику (Мэтью Макконахи) завоевать бросившую его возлюбленную. Николс – за мысль семейную, в этом он сторонник американских гениев малой формы: среди любимых писателей недаром называет и Марка Твена, и Реймонда Карвера. Но вместе с тем, подобно Стивену Кингу, он готов опрокидывать любые законы, от жанровых до государственных, чтобы близкие вновь оказались рядом вопреки всему.

Николс и мистик, и психолог, и бытописатель, но вместе с тем убежденный романтик. Этот диковатый и привлекательный сплав – материал «Специального полуночного выпуска», где у автора и зрителя есть сразу два агента. Первый – Лукас, бывший полицейский, сыгранный простодушно и мужественно Джоэлом Эдгертоном: он бросился на помощь другу детства, не задав вопросов, его дробовик – единственное, что защищает Алтона (Джейден Либерер) с его отцом от враждебного мира. Второй – следователь из NSA Пол Савье, совсем другой, чем

в недавних «Звездных войнах», Адам Драйвер: наивный и целеустремленный в попытках добраться до истины. Они вместе с нами наблюдают, каждый со своей защищенной позиции, за бегством трех центральных героев – Алтона и его родителей, Роя (непременный Майкл Шеннон) и Сары (Кирстен Данст), – к той точке средь диких полей, где состоится эффектная и невероятная развязка фильма. Оба, заметим, защитники правопорядка, которые перешли на другую сторону, призывая законную симпатию зрителя. Не стоять же, в самом деле, за вооруженных до зубов «омоновцев», стремящихся во что бы то ни стало обезвредить опасного, как им кажется, ребенка; или за безумных сектантов под руководством лидера-харизматика (маленькая, но яркая роль Сэма Шепарда), видящих в мальчике своего мессию. Таким образом, Николс и против государства, и против религии, против системы в целом. Он опять нарушает законы.

А нарушаешь – будь готов ответить. Четвертый фильм Николса обречен остаться белой вороной в новейшей истории кино: не пришелся ко двору в традиционно политизированном конкурсе Берлинале, не сорвет куш в прокате, не был замечен «Оскаром». Растерянные критики ищут подходящую систему координат и хватаются как за соломинку за американскую классическую фантастику 1970–1980-х. И правда, действие здесь осознанно архаизировано, и пока в кадре ближе к финалу не появляется мобильник, невозможно понять, какое десятилетие на дворе. Дескать, перед нами оммаж «Близким контактам третьей степени» Спилберга и «Человеку со звезды» Карпентера, а раз так – добавим в уравнение «Инопланетянина», «Бездну» Кэмерона и непременно «Супермена» Доннера. Выносится утешительный в своей простоте вердикт: Николс – не Спилберг.

Кто бы спорил. Метод у него другой, задачи иные, стремления к спилберговскому масштабу нет в помине. Разумеется, Николс вырос на тех старых блокбастерах, но «Специальный полуночный выпуск» невозможно ни определить, ни исследовать через синефильские аналогии. В фильмах, которые он цитирует, его интересует религиозный аспект. Так или иначе, сюжет каждого из них – откровение свыше, опыт трансцендентного переживания, навсегда меняющий жизнь и поведение вырванного из обыденности героя. «Близкие контакты…» и «Бездна», кульминационные сцены которых Николс почти впрямую воспроизводит в экстатическом финале своего фильма, касаются невыразимого. Того, что кажется пройденным этапом в сегодняшнем мире тотальных спецэффектов: скажем, Кэмерон в «Аватаре» не постепенно приводит свой персонаж к предельному, высшему переживанию, а осуществляет его запросто, после этого детально исследуя социальные и психологические результаты трансформации, – в «Бездне» же он едва решался ее коснуться. А Николсу хочется отмотать эволюцию кинематографа назад, чтобы вновь застыть в точке невозможного.

Забавно вышло: синхронно с берлинской премьерой «Специального полуночного выпуска» весь мир смотрел новый, откровенно

провальный сезон «Секретных материалов» – воплощение того ушедшего поезда, в последний вагон которого незаметно вскочил Николс. Ведь слоган I want to believe – про него и его Пола Савье, законного наследника Фокса Малдера. Вообще, перед нами фильм о двойственной природе веры. Будучи социально организованной, она превращается в институт подавления личности, отказывается понимать природу чуда и лишь желает подчинить его своим утилитарным нуждам; так из галлюцинаций мальчика брат Кальвин (имя, надо думать, выбрано не наобум) составляет свои проповеди. Будучи персональным переживанием, которое каждый получает через боль, страх и риск, вера способна исцелять раны и давать силы.

Ответ на вопрос о том, как (и зачем) Николс совмещает в рамках одной картины интимную историю маленького семейства и фантастический триллер со спецэффектами, сравнительно прост. «Специальный полуночный выпуск» – фильм о кризисе веры и ее последующем обретении, но вера эта не вписана ни в одну из существующих, знакомых нам религиозных схем. Откровение, которое дарует человечеству Алтон, сугубо индивидуально, оно меняет каждого, но не должно менять глобальные правила игры. Поэтому наравне с сюжетом о чудо-ребенке, способном взглядом сбивать с орбиты спутники, здесь исследуется вечная и совершенно житейская ситуация, в которой родители осознают: твой ребенок – не ты сам и не твоя вещь, это отдельный и непостижимый феномен, который только предстоит исследовать. Фантастическая фабула, впрочем, не метафора для семейного сеанса психоанализа. Два этих пласта фильма сосуществуют друг с другом так же органично, как невидимый «тонкий мир», дважды проступающий из-за знакомой нам реальности, с нашим вещным миром. Надмирная отрешенность Алтона – скорее, ангела, чем человека, – отражается в точном рисунке игры Данст и Шеннона, напряжение и страдание которых будто компенсируют отрешенную позу ребенка.

Причудливое равновесие, почти даже гармония формы и содержания достигаются игрой с изначальной кинематографической материей – светом. «Специальный полуночный выпуск» – настоящая мистерия света. Николс вместе со своим постоянным соратником оператором Адамом Стоуном намеренно снимал фильм на пленку, будто акцентируя стародавнюю максиму: самые густые сумерки сгущаются перед рассветом. Выбегая поздним вечером из мотеля, Лукас и Рой с Алтоном ныряют в машину и тут же сворачивают на проселочную дорогу, выключая фары. Лихорадочно мелькающая перед глазами под ритмичную бас-гитару композитора Дэвида Уинго (тоже человек из бессменной команды Николса) разметка вызывает в памяти ночные автострады «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв» Дэвида Линча. Зритель чувствует себя как Алтон, отгороженный от сигналов внешнего мира наушниками и темными очками. Лучом фонарика во тьме тот вылавливает картинки комикса о Супермене: смутный намек, что

«Специальный полуночный выпуск»

«мы уже не в Канзасе». Но он не способен предостеречь от резкого светового шока, когда в выбранном для ночевки доме вдруг из глаз Алтона начинают бить лучи слепящего света, дарующего наслаждение, комфорт и одновременно священный ужас тому, кто решится в эти глаза взглянуть.

Он поистине воспламеняющий взглядом, но этот взгляд вместе с тем целителен. В полночь карета Золушки превращалась в тыкву; мальчик-звезда во тьме, напротив, обретает нечеловеческую силу. Каждая вспышка, она же приступ (у Алтона после этого идет кровь из носа и ушей, он готов свалиться в обморок), – инъекция неизъяснимого, которое никак не желает складываться в отчетливую умопостигаемую систему. Можно увидеть в этом сценарную слабость фильма, но, конечно, Николс соблюдает многосмысленность намеренно. Недаром в фильме не дается ни одного объяснения того, каким образом у двух обычных людей родился чудесный сын. Впрочем, именно так это происходило решительно во всех религиозных мифах.

Не раз ловя в объектив столь дорогие Терренсу Малику «магические часы» между ночью и днем, в этой промежуточной, переходной зоне Николс постепенно готовит публику к сцене рассвета, когда скрытое сияние мальчика (еще одна параллель с Кингом) сможет подзарядиться от восходящего солнца. Отныне мальчик перестает быть мальчиком. Он – портал в иномирье, открытый лишь тем, кто движим деятельной любовью: нервному мужчине и терпеливо молчащей женщине, отцу и матери. Через любовь меняется природа человека, едва ли не его молекулярная структура. Николс доказывает это максимально наглядно, меняя – буквально на глазах – знакомое нам мироустройство. Алтон достигает пункта назначения, выходит на середину чистого поля, и вдруг из-под земли вырастает параллельная реальность.

Можно не сомневаться: эта сцена окажется самой разочаровывающей для поклонников современной кинофантастики. В самом деле, после визуальных чудес «Мстителей» и «Интерстеллара», гигантомании «Трансформеров» и «Хоббита» зыбкие, как мираж, паруса и лепестки архитектурных конструкций Николса кажутся старомодными и подчеркнуто нереалистичными. Но дело не в нехватке бюджета или квалифицированных специалистов. Чистый свет не должен и не может преображаться в материальное – только в его подобия, подчеркнуто условные, как Небесный Иерусалим на средневековых миниатюрах. «Блистающий мир» явлен на правах своеобразной модели – и сразу исчезает, трансформировавшись в нечто иное. Например, в обретенную осиротевшей матерью свободу: она будто исчезает со всех радаров, и никто не может отныне ее отыскать. Или в счастье неведения, которое испытывают во время разговора-допроса двое причастных, но непосвященных, Пол и Лукас (имя, напомним, переводится как «свет»). Или, наконец, в то самое сияние, чудотворно передавшееся от сына отцу. Мы видим его проблеск в глазах Роя, заключенного в тюрьму, по всей видимости, до окончательного выяснения обстоятельств.

Здесь уместно вспомнить еще об одном смысле названия. Midnight Special – популярная народная песня американского Юга, столь дорогого сердцу Николса. В ней поется о свете ночного поезда-беглеца, который видят во тьме пленники тюрьмы: кто заметит свет, может надеяться на спасение. По тексту песни, поезд – источник вечного света любви, ever-loving light. Более того, существует и более поздняя религиозная версия той же песни, превращенной в госпел, в тексте которого используется прямая цитата из Евангелия от Матфея: «Так да светит свет ваш пред людьми». Тут речь уже об ином освобождении – от оков телесности. Иные существа, приветствующие Алтона в момент перехода в «тонкий мир», не просто светятся, но ничего, кроме света, не содержат.

По сути, «Специальный полуночный выпуск» Николса не что иное, как диогенов поиск «днем с огнем». Но стоит найти искомое (любовь, чудо, свободу; целую вселенную утопии, материализующейся из воздуха), как оно, проявившись на считаные мгновения и обжегши тебя абсолютным светом, растворится без следа. Степь да степь кругом. Никакие попытки следователей выбить ответ из свидетелей не дадут толкового результата – ведь те сами не знают ответа. Так Николс, не тратя слов, говорит кое о чем крайне важном: свет важнее, чем ответ. Только попробуй подогнать к нему научное или мистическое обоснование, и он тут же погаснет, как светлячок в дневное время суток. ◆

Андрей Василенко

БУДУЩЕЕ, СРАЖЕННОЕ УДАРОМ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Колыбельная скорбной тайне»
Hele sa Hiwagang Hapis
Автор сценария, режиссер Лав Диас
Оператор Лауро Рене Манда
Художник Попо Диас
В ролях: Асель Аренсио, Алессандра де Росси, Сьюзен Африка, Джоэль Сарачо, Бернардо Бернардо, Чери Хиль, Анхель Акино, Джон Ллойд Крус, Пиоло Паскуаль, Сид Лусеро и другие
TEN17P, Epicmedia, Sine Olivia Pilipinas, Potocol, Akanga Film Productions
Филиппины
2016

На периферии независимость новых наций вторглась в историческое время обществ, уже разбуженных колониальным насилием от своего онтологического сна. И этот же самый порыв вызвал внутреннюю деколонизацию, деколонизацию всех малых народов, групп, семей, всех тех, кто обладал сильным капиталом памяти и слабым капиталом истории.

Пьер Нора

Имя Лава Диаса на рубеже первых десятилетий нового века оформилось символическим портретом художника, бескомпромиссного в своих интенциях, но обрастающего плотной вязью поверхностных рассуждений и ярлыков. Такой герой – виртуозный рассказчик и интеллектуал, ригорист, чья позиция по отношению к собственному творчеству ясно артикулирована, – не может существовать в современной культуре как фигура, свободная от звания полубезумного служителя культа тотального эксперимента. Редкий текст, посвященный практике филиппинского

«Колыбельная скорбной тайне»

мастера, обходится без упоминания о нестандартной длительности или о неординарных повествовательных структурах его фильмов. Стоит, однако, признать, что весь этот корпус репрезентационных методов не является самоцелью, но лишь служит грандиозному замыслу Диаса – приблизиться к возможности помыслить Историю и тем самым, спустившись на более интимный уровень, найти инструменты для переосмысления трагических моментов прошлого своей родины. Его новый фильм «Колыбельная скорбной тайне», триумфальная премьера которого состоялась на Берлинском кинофестивале, завоевав Приз Альфреда Бауэра, подтверждает, что Лав Диас – прежде всего романтическая натура, ищущая ответ на вопрос: «Как вообще возможно мыслить человеческое?»

Посвятив свою новую картину событиям филиппинской революции, Диас завершает ее выразительной мизансценой: две женщины, одна из которых сидит на коленях в зарослях папоротника, безучастным взглядом смотрит на свою спутницу. Она произносит короткую фразу: «Уйдем отсюда. Эта земля – ад». Потом мы видим, как они выходят из леса. Теперь их трое. Очевидно, что они проделали долгий путь, так и не достигнув цели своего изнурительного путешествия. Погрузившись на плот в сопровождении двух мужчин, они медленно плывут по реке, пересекая пространство кадра. Закадровый текст – шепот отчаяния, в котором каждое слово сочится фатализмом: «Тридцать дней я искала Андреаса Бонифасио. Тридцать дней я искала останки человека, которому было суждено начать филиппинскую революцию. Ни следа, ни малейшего намека, никакого ответа. В пучине сомнений, которые только могут быть. В пучине ужаса, который нельзя представить. В пучине скорби, которую невозможно вообразить. Я видела только жестокость,

необъяснимость человеческого духа. Я стала свидетелем темени человеческой природы. И я видела нацию, которая отчаянно ищет свою собственную душу».

Скорбный монолог принадлежит Грегории Де Хесус – главной героине масштабного фильма Диаса, жене Андреаса Бонифасио, лидера филиппинского революционного движения, вдохновителя борьбы за независимость, возложенного, как это часто случается, на ее алтарь. Он был казнен своими же соотечественниками, но не по приказу колониальной администрации, а став жертвой изощренных интриг внутри пестрого сообщества революционеров. Поиски его тела, на которые пустилась Грегория Де Хесус, – лейтмотив «Колыбельной...». Лав Диас сплетает многофигурную композицию из многочисленных героев, сообщая своему фильму масштаб фундаментального исследования об одном из самых темных периодов истории филиппинского архипелага.

Три года назад Лав Диас представлял свой короткометражный фильм «Пропавший без вести. Пролог» и заявил, что не свойственное ему обращение к малой форме не стоит рассматривать в качестве самостоятельного произведения. Это этюд, «проба пера», необходимый этап на пути к пониманию того, как организовать грандиозное действие, проникнуть во все детали экзистенциальной хореографии своих героев, на чьи плечи возложена миссия – донести до зрителя полноту задуманного сюжета. Репрезентация трагического в картинах Диаса, будто следуя заветам художников прошлого, требует скрупулезной подготовки, настроек оптического аппарата, дабы ни малейшая деталь не была упущена. В свое время Теодор Жерико не один месяц посещал госпитали, рисовал приговоренных к казни, чтобы взглянуть в искаженные лица несчастных, и потом собрал этих безымянных героев на «Плоту «Медузы». Диас тоже обобщает в каждом из своих героев множественность судеб и характеров, создавая богатую палитру ситуационных архетипов – знакомых персонажей, чей генезис не всегда определим, но все-таки считывается зрителем.

Завершая «Колыбельную скорбной тайне» признанием смерти Андреаса Бонифасио, Диас открывает фильм сообщением о смерти другого национального героя. Молодой человек по имени Исагани пишет о казни писателя и поэта Хосе Рисаля – духовного лидера освободительной войны, в чьих романах «Не прикасайся ко мне» и «Флибустьеры» – пульсирующая боль угнетаемого филиппинского народа. Эти произведения сделали автора известным далеко за пределами родины, вписав его имя в историю мировой литературы. В ночь перед казнью он написал стихотворение «Последнее прощай» – гимн непоколебимой воли и в то же время эшафотную исповедь, где есть только признание в любви и ни малейшего сочувствия к себе. Согласно устоявшейся версии, он спрятал текст в керосиновой лампе и успел передать его сестре. Впоследствии «Последнее

прощай» будет множество раз тиражироваться, срастаясь с общим революционным дискурсом. Диас берет на вооружение последнее произведение Хосе Рисаля в качестве мотива, способного объединить некоторых героев, вкладывает поэтические строки в уста слепой девушки, которая вместе с матерью скитается по улицам в сопровождении уличного фокусника, собирая подаяние на операцию.

Смерть Хосе Рисаля изображена прежде всего как идеологический триумф. Сцена расстрела остается за кадром. Через статичный план, объединяющий свидетелей экзекуции, жителей Манилы, от которых солдаты отгораживают место казни, Диас создает неординарный образ насильственной смерти – искаженное скорбью и ужасом лицо Других. Для него вообще не свойственно смаковать фиксацию радикальных действий человека неопосредованно – выразительность насилия достигает своей наивысшей точки только в форме реакции на него.

По случаю казни генерал-капитан (глава колониальной администрации) устраивает грандиозный банкет, куда приглашены представители местного истеблишмента. В качестве развлекательного десерта гостям представят новое французское изобретение – синематограф (филиппинская революция практически совпадает с началом новой эпохи движущегося изображения). Сидя в темном зале, благородные сеньоры с неподдельным интересом взирают на своих соотечественников – крестьян, рыбаков, позирующих перед камерой и каждый раз старающихся взглянуть в объектив, пытаясь понять, что же это за диковинная машина. Внезапно сеанс прерывается и за экраном появляется темная фигура – антропоморфное существо, которое приводит зрителей в ужас на радость хозяевам вечера. Этот демон, явившийся из глубин национального прошлого, возникнет вновь в конце фильма. Он явно вызывает ассоциации с чем-то инфернальным – с тем, что только готовится себя проявить.

У генерал-капитана не один повод для торжества. С помощью молодой девушки Сесарии, по-видимому, его любовницы, ему удается узнать скрытый путь в деревню Силанг – форпост революционеров. Выжженная деревня, земля, заваленная трупами детей и стариков, – ужасающая картина резни раскрывает для Сесарии истинные цели колониальной администрации. Желая искупить свою вину, она присоединится к Грегории Де Хесус, признается в своем преступлении и получит прощение.

Повествование разворачивается в двух воображаемых пространствах: в городе и в лесу. Эти топографические ландшафты отличаются определенной миметической неполноценностью. Невозможно до конца понять, декорации ли это. Фильм «Независимость», тоже посвященный революции, другого прославленного филиппинца Райи Мартина, имитируя ранний кинематограф, был снят в павильоне. Вероятно, Диас намеренно запускает такой режим

«Колыбельная скорбной тайне»

репрезентации, чтобы элиминировать малейший намек на натурализм. Предпочитает разыгрывать свой рассказ в утрированном, пограничном пространстве между реальностью и сном.

Город – место, где царят чужие. Трехсотлетнее владычество испанцев воплотилось экзотической копией европейского города в далеком Тихом океане. Лес, будто нарисованный, пугает своей искусственностью. Диас пренебрегает изобразительными законами, выворачивает перспективу. Лес – эмблематичный образ, если речь заходит об аутентичности, о том, что отличает филиппинское от европейского. Подлинность природного – как поэтического эквивалента идеи свободы – это непроходимые джунгли. Начиная с эпохи великих географических открытий Европа в лице своих посланников вступает на территорию неведомого заповедного леса, ломая его и вытаптывая, дабы утвердить свое право на истину.

Физика леса представляется для европейцев чем-то примитивно вещным – это всего лишь множество деревьев. Материал для строительства фортов или христианских миссий. Этот естественный барьер, противостоящий галопирующему движению цивилизации, всегда, однако, дает отпор чужим, призывая на последний бой все свои силы – от естественных ресурсов в виде экзотических животных и непостижимой топографии до древних призраков, духов природы, чья онтология построена на возведении защитных барьеров. Такая дихотомия естественного и искусственного, показанная через сопряжение леса и орудий убийства, многообразие флоры и фауны и агрессивных образов вооруженных людей, – иконографический стандарт для рассказа о столкновении культур. «Агирре, гнев божий», «Апокалипсис сегодня» и даже «О насилии» (документальная лента шведского режиссера Йёрана Олссона, вдохновленная книгой

«Колыбельная скорбной тайне»

Франца Фанона) – таковы лишь некоторые примеры подобных экранных стандартов.

Лес – это и основная сцена, на которой разворачиваются конфликты фильма. В одном из интервью Диас называет лес «форумом», где встречаются разные герои[1]. В этом пространстве находятся не только революционеры и их преследователи. В самом сердце джунглей живут тикбаланги – люди-лошади, герои филиппинского фольклора. На правах близких друзей они встречаются с генерал-капитаном, представляясь его шпионами, символизируя, очевидно, коллаборационизм и практически эротические отношения угнетаемых филиппинцев со своими мучителями. Другие обитатели джунглей – секта христианских монахов, прячущихся в пещере и ожидающих появления Бернардо дель Карпио – легендарного героя, пришедшего из испанского фольклора, который должен спасти теперь и Филиппины. Две культуры так глубоко вросли друг в друга, что нет возможности представить, чем же завершится конфликт.

Во второй части фильма Исагани – тот самый студент, сообщивший о смерти Хосе Рисаля, – встречает своего старого друга Басилио (врача из революционного отряда) на рынке в Маниле. Их беседа – очередной эпизод об этике, оформленный в режиме классического диалога. Басилио, жаждущий мести, сообщает о намерении убить Симоуна – коллаборациониста, протестующего против зверств официальных властей, но продолжающего выпивать за философскими беседами с генерал-капитаном. Отправляясь к Симоуну домой, Басилио старается оправдать себя, в то время как Исагани говорит языком христианской морали, отстаивает бессмысленность решения отвечать на несправедливость симметричными жестами.

1. См.: https://mubi.com/notebook/posts/a-cinematic-exorcism-an-interview-with-lav-diaz

В конечном итоге оба оказываются в доме Симоуна. И убийца, абсолютно несостоятельный, ранит своего недруга.

Во втором акте эпопеи больше не будет Манилы и ее жителей. Останутся только два параллельно разворачивающихся путешествия. Грегория Де Хесус тщетно ищет тело своего прославленного мужа, а Исагани пытается доставить смертельно раненного Симоуна к своему дяде – священнику, проживающему затворником в джунглях. Странствия героев проявляют обмен символическими кодами, в которых зашифрованы центральные мотивы этических взаимоотношений героев.

Аристотель в первой книге трактата «Политика» объяснял статус человека как «политического животного» его способностью к членораздельной речи, которая позволяет отличать справедливое от несправедливого. В «Колыбельной скорбной тайне» Диас фокусирует внимание именно на обмене высказываниями – все пространство фильма организовано взаимодействием продолжительных планов-эпизодов с диалогами, речью, создавая тем самым эталон политического кинематографа. Отличительной чертой прежних картин Диаса был специфический и деликатный режим развития повествования. Режиссер предпочитал наблюдение собственно рассказу. Силу визуальности – выразительным свойствам диегезиса. В предыдущем фильме «От предшествующего» ощущение надвигающейся социальной катастрофы предъявлялось через тягучую атмосферу продолжительных планов – темных, пугающих и немногословных.

Концептуальная основа «Колыбельной...» – рефлексия над феноменом гражданской войны и событие, когда в едином теле речи и мысли, в необходимости принимать решения и артикулировать сверхцели проявляются категоричность и поиск компромисса. А еще – идеологическая зашоренность героев и критическое отношение к существующему порядку вещей. Все это образует подлинно эсхатологический синтез.

«Колыбельная скорбной тайне» размышляет о том, что «нищета» любого, даже самого скрупулезно выписанного исторического нарратива есть – по сравнению с многогранной событийностью – реальный вызов человечеству, с которым оно по мере сил стремится справиться. Фильмический мир Лава Диаса – яркий пример субъективной летописи, в которой перемешиваются фантазия и действительность – все, что формирует перманентно изменяющийся культурный ландшафт. Режиссер, если потрудиться вникнуть в нюансы описываемых им событий, не старается различать вымышленных персонажей и реальные исторические фигуры. Он сознательно опускает важные с точки зрения историографии события, одновременно акцентируя внимание на малозначительных эпизодах.

Безусловно, посыл просвещения, поборником которого объявляет себя Диас, остается стержнем его творческой мотивации. Режиссер признается, что хочет прежде всего рассказать, «как все

было на самом деле», напомнить филиппинцам об их истории, но в этом рассказе сознательно элиминировано дидактическое измерение. Диас отдает себе отчет, что все элементы его сложносочиненных структур равноправны – и в этом равенстве рождается безрадостное предсказание. Жестокий приговор сообществу, которое пока предпринимает робкие попытки изъять из национального самосознания деструктивные моменты многочисленных травм. Это еще и безутешный вердикт, негативное провидение, противоположное устоявшимся революционным декларациям. Будущее, расцвеченное светлыми обещаниями, перспективами, изображающими окончательный демонтаж прежних противоречий и торжество несправедливости, корчится в судорожных потугах. Остается только неприглядная констатация настоящего – мимолетности, осененной надеждой на то, что ужасы минувшего когда-нибудь станут мифологизированными фантомами.

Диас – воплощение художника, способного не только запускать процедуру воображения. Он производит виртуальную музеефикацию рассказа, изощренно сочетает многомерность форм мышления о прошлом, где с такой легкостью возможно гармоничное сосуществование неоспоримых доказательств и домыслов, зачастую абсолютно невероятных. Более того, весь этот карнавал умозрительных сущностей, локализуясь в пространстве конкретной режиссерской рефлексии, способен – независимо от изначальных предпосылок – инициировать другие сценарии отношений между исходными элементами. Такое свободное на первый взгляд отношение Диаса к жанру исторического фильма убеждает в том, что История не есть некая конвенциональная данность, спущенная сверху и узаконенная актами конкретных инстанций. Понимание Истории – тяжелый, требующий креативности труд, на который обречен каждый, кто стремится понять другого, да и самого себя. ◆

Андрей Плахов

КОВАРНЫЙ РУССКИЙ СЛЕД

Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin

«Борис без Беатрис»
Boris sans Béatrice
Автор сценария, режиссер Дени Коте
Оператор Джессика Ли Ганье
Художник Луиза Шабас
Композитор Гислен Пуарье
В ролях: Джеймс Хайндмен, Симон-Элиз Жирар, Дени Лаван, Изольда Дихаук, Дуня Сычева, Брюс Ла Брюс и другие
Metafilms
Канада
2016

Еще недавно многие коллеги знали Дени Коте как активного кинокритика (я, например, работал с ним в одном из жюри ФИПРЕССИ). Всего за десять лет он занял позицию одного из самых востребованных фестивальных режиссеров – позицию, недостижимую для большинства его квебекских коллег. Причина очевидна: Коте чувствует современные стилевые тренды, а главное – не боится эксперимента и не страдает от приверженности традициям, которые часто заводят в провинциальный тупик. Его малобюджетные режиссерские работы отличаются провокативностью и остроумными жанровыми контрастами, вулканическим сочетанием минимализма и барочности, хотя обозначить их смысловую доминанту не так-то легко.

«Борис без Беатрис», скорее всего, можно определить как саркастическую комедию – ядовитую сатиру на аппер-класс, заключенную в рамку иронической мелодрамы и даже волшебной сказки с элементами мистики. Главный герой Борис Малиновский, сверхчеловек индустриальной элиты, предстает нашему взору сначала посреди зеленой лужайки, на которую приземляется вертолет: сцена снята в замедленном гиперприближении и при всей простоте начинает выглядеть сюрреалистичной. В следующем эпизоде Малиновский ставит на

«Борис без Беатрис»

место и доводит почти до слез продавщицу магазина одежды класса люкс. Продавщица красива и глупа, задает слишком много вопросов – и в результате теряет клиента. Мы понимаем раздражение богатого покупателя, схватившего охапку рубашек и не желающего терять время на пустые формальности рекламно-интернетовской эры. Но симпатии к герою это ничуть не прибавляет: его исполинский рост, жесткий взгляд, орлиная посадка головы, нахрапистость и безапелляционность изобличают высокомерного эгоиста из категории сильных мира сего, без рефлексий топчущих чужие жизни. Так оно и оказывается: Борис довел до депрессивного синдрома, инвалидного кресла и немоты свою жену Беатрис, крутит роман с сотрудницей Хельгой и одновременно заводит новый с сиделкой жены Кларой. Он также никуда не годный отец – его юная дочь сбежала из роскошного родительского бедлама в какую-то богемную конуру. В общем, моральный облик этого самоуверенного самца, пожирающего все вокруг незаметно для самого себя, решительно оставляет желать лучшего. Но жизнь, несомненно, заставит его пожалеть о своих порочных принципах, причем урок в виде бунта обеих любовниц окажется еще самым мягким.

Можно сразу опровергнуть или отвергнуть этот простодушный посыл: господин Коте, мы все это прекрасно знаем и стараемся держаться от таких типов подальше, что еще полезного вы имеете нам сообщить? Но тут нас отвлекает и увлекает то, на что русскому человеку трудно не обратить внимание и что приводит к самой оригинальной трактовке фильма из тех, с которыми мне доводилось сталкиваться. Я имею в виду отчетливо различимый русский след. Борис Малиновский, которого с суперменским нажимом, но не впадая в карикатурность, играет Джеймс Хайндмен, хоть и не имеет навыка русскоговорения, знает многие слова на нашем наречии. Это выясняется в процессе его

«Борис без Беатрис»

общения с сиделкой Кларой, родом из России, которая склоняет его не только к постели (это совсем не сложно), но и к тому, чтобы получше вспомнить родной язык.

Клару играет молодая актриса Изольда Дихаук, среди прочего исполнительница роли Маргариты в «Фаусте» Сокурова. Когда в Берлине я спросил у Дени Коте, какую функцию выполняет в картине русский элемент, он сослался на стечение непреднамеренных обстоятельств. Режиссер хотел пригласить Изольду, но поскольку она не говорит по-французски, надо было придумать ей роль иностранки. Он спросил, какой еще язык она знает. Выяснилось: немецкий и русский. Выбрали второй.

Случайность? Возможно, как и то, что Хельгу, вторую любовницу Бориса (к России, кажется, не имеющую отношения), играет актриса Дуня Сычева. Однако коварный русский след наложился на главную тему и придал ей крайне интересный обертон. «Вы, русские, всего хотите получить много и сразу» – эта фраза, звучащая в фильме, характеризует дикий нуворишский капитализм, вроде бы давно изжитый в таких странах, как Канада, но ныне готовый вернуться на волне кризиса глобализации. Русская экономика, мораль и даже политика легко вписываются в эту новейшую парадигму, хотя крайне сомнительно, что Коте думал, например, о присоединении Крыма, и скорее его интересовали политические аллюзии, связанные с судьбой Квебека.

На эту мысль наводит тот факт, что вторая главная героиня фильма Беатрис (Симон-Элиз Жирар) – ни много ни мало министр в правительстве Канады. Поскольку капиталистический муж вверг ее в депрессию, ценного работника посещают на дому крупные психоаналитики и целая правительственная делегация во главе с премьер-министром страны. Последнего изображает Брюс Ла Брюс, знаменитый

альтернативный режиссер, работающий в гротескной гей-эстетике, что сразу придает всей ситуации оттенок тотальной перверсии.

Здесь мы в своих попытках проанализировать фильм оказываемся на той развилке, где от социальной сатиры (и возможно, даже политической метафоры) он сворачивает совершенно в другую сторону. Самый радикальный поворот эстетика картины претерпевает в момент появления Дени Лавана, про которого слово «харизматичный» скажет процентов пять от целого. Мы привыкли, что в фильмах Леоса Каракса этот артист-мутант преображается из одного персонажа в другой, меняя возраст, пол и социальное положение; свое и так не самое красивое, прямо скажем, лицо он еще больше уродует пятнами, гримом и париками. Как водится, Лаван, само присутствие которого сразу электризует кадр, репрезентирует не человека в его физической оболочке, а некую суггестивную запредельную сущность. В данном случае в фильме Коте – довольно противного на вид бога из машины в золоченом камзоле. На лицо ужасный, добрый изнутри, этот строгий благожелатель и беспристрастный судия осведомлен обо всех видимых и скрытых проблемах Бориса и намерен направить эту заблудшую овцу на путь истинный. На пути исправления Борису придется познакомиться с понятием «танталовы муки», хотя древнегреческий культурный код носит здесь такой же условный, почти пародийный характер, как и русский.

Мало какой режиссер, даже с детства прошедший школу постмодернизма, слепил бы что-то путное из столь разнородных материй, но Коте это удивительным образом удается. Нет, мы вовсе не хотим сказать, что «Борис без Беатрис» какой-то очень значительный фильм, однако в нем есть пряный привкус парадоксальности. Он – как анекдот, соль которого скорее напоминает горечь. ◆

Марина Дроздова

ЧЕРНАЯ ДЫРА

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Любовники и деспот»
The Lovers and the Despot
Авторы сценария, режиссеры
Росс Адам, Роберт Кеннан
Операторы Юнсек Бэк, Пак Бюн Кю, Рик Кларк, Уилл Эдвардс, Джон Сойер, Роберт Пробин, Уилсон М. Вэггонер, Джон Холлидей, Ричард Нумерофф, Мэри Фарбратер, Дэн Стаффорд Кларк, Росс Адам
Художник Сара Делукки
Композитор Натан Хальперн
The Documentary Company, Hellflower Film, Submarine, Tigerlily Films
Великобритания
2016

…И все тюлени, все киты, звезду завидев, громко плачут…

В.Бутусов

Как известно, в этом году Берлинале открывался комической мистерией братьев Коэн «Да здравствует Цезарь!» про похищение голливудской кинозвезды коммунистической ячейкой голливудских сценаристов. И любопытно, что сюжет этот внутри фестивальной программы развился в самостоятельную драматургию. Ибо документальная панорама стартовала эпопеей про реальное похищение – британским докутриллером «Любовники и деспот» Росса Адама и Роберта Кеннана, расследованием и реконструкцией печально известного похищения южнокорейской актрисы Чхве Ын Хи и ее мужа режиссера Син Сан Ока в 1978 году.

Они были «золотой» кинопарой нации в Южной Корее, а сын вождя Северной Кореи Ким Чен Ир, впоследствии и сам «Великий руководитель», так любил кино, что приказал их похитить для своих синефильских прихотей. Дальнейшие перипетии – о которых по мере сил повествует фильм – привели к тому, что кинематографисты поработали в заточении. Не без морального

давления, естественно, но и не без финансового размаха, что курьезно. Сохранились аудиокассеты с секретно записанными фрагментами переговоров кинопары с Ким Чен Иром – и этот материал лег в основу феноменальной кинодрамы.

Любопытно, как на Берлинале журналисты разного культурного происхождения рефлексировали по поводу режиссерского маневрирования вокруг этой истории. Вот один американский юноша-кинокритик сетует, что многовато фактологических прорех в этой поистине голливудской фабуле – а если бы проработали детали, так айда на «Оскар»! Английский джентльмен с воображаемой перьевой ручкой вместо клавиатуры компьютера замечает, что несколько дурной тон заигрывание с образом «тоталитарного дурня» и его детскими травмами. Не было у маленького Ким Чен Ира друзей, не подпускали

«Любовники и деспот»

к нему близко людей, и видел он их только на экране – и теперь следствие: хочется поиграть с Барби и Кеном в их натуральную величину. Отсутствие в фильме голосов страдающего населения КНДР – немой аккомпанемент пепла, что сыплется на голову авторов. Кое-кто из прокартезиански настроенных французских критиков – безусловно и небеспричинно – сетует, что за пределами кадра осталась внушительная драматургия нравственного детектива. Про то, какого рода пассы и пасодобли совершались плененными звездами кино для комфортабельного обустройства во дворце и получения практически неограниченного финансирования их кинодеятельности. Направленной на благо процветания КНДР.

Для уроженцев советской страны разных возрастов фильм, мне кажется, представил бы большой интерес – он в хорошем смысле

с внятным азартом демонстрирует концертное закулисье тоталитарного беспредела: сладость онтологической вседозволенности, брызги фантазий деятелей партии. И атмосферная прелесть фильма именно в запечатлении этого лукавого, так сказать, хронотопа, мерцающего всеми своими поддельными цветами – этой «спайки пространства и времени».

Фильм сделан так, чтобы доставлять зрителю удовольствие. В продуманном ритме скомпонованы фрагменты хроники из жизни Северной и Южной Кореи, отрывки корейских фильмов 1950–1970-х (неизвестный киноматерик для аудитории), элегантно снятые эпизоды реконструкций, фотографии персонажей разных лет и как остов – интервью главной героини. Вот в дымке Желтого моря реконструирован эпизод, в котором актрису Чхве Ын Хи под видом путешествия на яхте

«Любовники и деспот»

и при участии северокорейской агентши в буквальном смысле слова выкрадывают и морским путем доставляют в Пхеньян. Там маринуют несколько месяцев во дворце из гранита и металла. Потом при еще более криминальных обстоятельствах изымают из реальности ее мужа (к тому же бывшего – параллельный мелодраматический сюжет), режиссера Син Сан Ока. Он проводит несколько месяцев в тюрьме, пытается совершить побег (возможно, смоделированный «верховным режиссером»), потом получает предложение, от которого сложно отказаться: выйти на волю, но возглавить северокорейское кинопроизводство. Ким Чен Ир (напомним, на момент происходящих событий еще наследник безумной империи, управляемой Ким Ир Сеном) грезит идеей догнать и перегнать если не Голливуд, то южнокорейских коллег. Он даже мечтает об участии качественных кинокартин КНДР

в международных социалистических кинофестивалях. Так история перемещается из мраморных застенков партийного дворца на съемочную площадку. Парадоксальным (или, наоборот, естественным) образом оказывается, что теперь при государственном финансировании КНДР украденный режиссер может развернуться со своими постановочными мегаидеями, которые проваливались в продюсерских буднях его южной родины.

Чудесное интервью дают дети этой пары (уже взрослые сейчас, конечно). Они рассказывают, как папа убегал из дома от судебных приставов и долговой ямы (не раз разорял свою кинокомпанию), мама в этот момент запиралась в своей комнате, а детей вообще забывали на улице под дождем… Попутно выясняется, что за десяток лет до похищения звёзды развелись; у режиссера натурально новенькая красавица с новенькими малышами, жена страдала с высоко поднятой головой… По ходу дела эта линия, к сожалению, теряется.

Вообще, сочетание прямолинейных действий двух киношников на фоне пропитанной заговорами реальности и создает в фильме здоровый эффект старого Голливуда – урочища смелых одиночек. Ох, как откликнулось бы сердце наших сограждан-зрителей на кадры кинохроники, в которых Чхве и Син, запертые в одном зазеркалье, оказываются в другом: на Московском кинофестивале. Кинотеатр «Россия», начало 1980-х, похрапывают демоны стагнации, Олег Янковский, «не приходя в сознание» (как в старом добром анекдоте про Леонида Ильича), приветствует на сцене дорогих гостей из КНДР. Знаменитые массивные очки Веры Алентовой и ее героини из фильма «Москва слезам не верит» оказываются копией очков знаменитой кореянки – превратности моды. И нежным абрисом проступают невидимые химеры советского морока – полеты во сне и наяву вскормленных в неволе орлов молодых. Про путешествие пленников в кинематографическую столицу СССР – хороший эпизод, полезный! И тут уже кажется, что примерно такой ли, другой назидательный и развлекательный докумело-триллер мог бы быть написан Василием Аксеновым. Скажем, сиквел к «Полуострову Крым». О том, как со свободной земли на подводной лодке увезли тамошних студийных небожителей – например, Торонину и Путансона – и привезли на «Мосфильм», включили юпитеры… Заодно вся эта корейская эпопея легко отсылает нас к общим 1920–1930-м: вместе с Алексеем Толстым, скажем, можно было украсть из Франции загодя выздоровевшую от гриппа Веру Холодную – и пусть она играет в «Небесном тихоходе» или «Адмирале Нахимове». Тут много материала для зрительской фантазии. Но драматический накал фильма, естественно, происходит от того, что события развиваются не в «античные» уже 1930-е, а вот еще почти у нас под историческим боком.

Далее на экране: сослужив службу, а потом выпросив у Ким Чен Ира съемки в Западной Европе, Чхве и Син, оказавшись в Вене, совершают дерзкий побег. Из неволи – к свободе. Хожеными, как говорится,

тропками – через чердачный выход из отеля и скорей к посольству США: реконструкция. Это уже 1986 год. Далее возникают интервью наших коллег-кинокритиков, которые размышляют о том, насколько можно верить протестным настроениям узников. Уж слишком бойко шли у них кинематографические дела в плену. А когда их выпускали в восточную зону Европы, они предпочитали не общаться с бывшими согражданами, выступали только с официальными речами – держались, как говорится, сторожко. Кого-то удивляет такое поведение, а нас нет: опять-таки хоженые тропки – для тех, кто понимает.

Да, какие-то вопросы остались в фильме без ответов – но, собственно, режиссеры и не ставили перед собой задачу лезть в психологические глубины. Их интересуют векторы: кино – искусство действия, кинематографисты – люди действия. Режиссеры – молодые, в сущности, британцы, без паспортного тоталитарного прошлого – в том смысле, что сюжет фильма не обладает для них личностным эмоциональным контекстом. А на зависшие вопросы они нашли дивный левитирующий – или медитирующий – ответ. После задиристых реплик сторонних наблюдателей (в жанре: «С кем вы, мастера культуры?») возникает эпизод похорон Ким Чен Ира. Сотни тысяч рыдающих граждан. Голос за кадром сообщает, что местные спецслужбы следили за проявлениями скорби и более трехсот тысяч человек были арестованы в первые дни траура, будучи уличенными в эмоциональном мошенничестве – в фальшивых слезах. На мой вкус, этот эпизод недвусмысленно проясняет кажущуюся недоговоренность по поводу психологических мотивировок героев фильма. Вели себя как профессионалы сцены и кадра.

Не знаю, были ли информированы авторы о том, что государственное информационное агентство КНДР сообщило о семействе медведей, проснувшихся от зимней спячки для того, чтобы выразить скорбь по поводу смерти Ким Чен Ира. Хотя эти сведения пригодились бы скорее для Коэнов – в их салтыково-щедринской фазе. Эпиграф к нашему тексту, безусловно, навеян информацией о вдохновенном поступке животных. Медведи там, в КНДР, конечно, не белые, но все равно от них, прослезившихся, цепочка ассоциаций привела к тюленям и китам, которые «звезду завидев, громко плачут». Тут и путеводные звезды, и другие… ◆

BERLINALE
2018
BERLINALE
2018

«ОГОНЬ В МОРЕ»

Зара Абдуллаева

ПЕРЕСЕЧЕННАЯ МЕСТНОСТЬ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Огонь в море»
Fuocoammare
Автор сценария Джанфранко Рози по идее Карлы Каттани
Режиссер, оператор
Джанфранко Рози
Stemal Entertainment, Italien, 21 Unofilm, Cinecittà Luce, Rai Cinema, Les Films d'Ici, Arté France Cinéma
Италия – Франция
2016

Мальчик смотрит на птичек в густой листве дерева. Взбирается на толстую ветку. Ломает ее и строгает. На экране сумрачный пейзаж, каменистая почва, жидкое небо. Тишина. Раннее утро. Остров Лампедуза. До начала фильма Джанфранко Рози «Огонь в море» зрители успели прочесть титр, что за двадцать лет сюда пытались добраться четыреста тысяч иммигрантов, из которых пятнадцать тысяч погибли. Публика Берлинале ждет кино политическое. И – ошибается. Точнее, политической эссенции тут не избежать, но фильм Рози снят и построен по законам иного нарратива. Композиция, тональность этой картины меняют наши заведомые стереотипы на оптику «актуального кино».

Этика и эстетика лишены тут не только противостояния или каких-либо столкновений, но находятся в ненаглядных отношениях. Внутренняя реальность (островной жизни) и внешняя реальность (перемещенных масс) снимаются Рози как связь бесконтактная и одновременно устоявшаяся.

Благоглупости про то, что «Золотого медведя» выдали итальянскому режиссеру «за тему» (ведь Берлинале привечает именно социальное кино), я оставлю без комментариев. «Огонь в море» – фильм атипично художественный. (К слову, атипичную пневмонию доктора не сразу определяют.) В нем нет родимых пятен той художественности, которая опознается в фестивальных ландшафтах. Ровное дыхание «Огня в море», где существуют параллельные сюжеты местных жителей острова и прибывающих на нелегальных лодках иммигрантов, может и смутить. Разные линии фильма сходятся в бесконечности, но не в сюжете. А удивляют без скандального восторга. Впрочем, особенного сопротивления такому «Огню…» тоже не предвиделось.

←
Джанфранко Рози

Благородство режиссуры, конкретность фактуры островной повседневности и рутинное, занимающее в фильме не слишком много времени присутствие спасенных беженцев – полуживых, мертвых, изнуренных, обезвоженных – создают зрелище как будто «не сделанное». В том смысле, что оно не доведено до впечатления отшлифованного произведения. Критикам здесь не за что зацепиться, кроме пресловутой, но и самой главной сегодня темы беженцев. Однако движение фильма, вспышки «Огня в море», замирания местной жизни, не резкий монтаж втягивают (или выталкивают) зрителей в саморазвивающуюся хронику, в которой режиссера «не видно». Такого зрелого достоинства у Рози прежде не наблюдалось.

«Священная римская кольцевая», получившая в Венеции «Золотого льва», походила на космическую Одиссею потому, что фиксировала отточенные, лирические, гротескные сценки, расположенные в пространстве «крепостной стены», внутри которой скрывался забальзамированный вечный город. Фрагменты одиночек, снятых в окнах дешевых домов, причуды сдачи и найма старинного замка, технологичная мобильность «скорой помощи» и т.д. воссоздавали пестрый структурированный мир живописного кольца как зеркала человеческих ущемлений, притязаний, борьбы с возрастом, смирения с доставшимся способом существования или смертью. Замкнутая дорога, по которой камера чего только не замечала, утаивала невидимый Рим.

Режиссура «Огня в море» пренебрегает структурным мышлением как концептом. Зато проявляет на экране архаику и современность (неизбежно совпадающую с социальной злобой дня) в режиме длящегося времени, настигнутого Рози на острове, где он обосновался для съемок на год, – и оборванного метражом картины.

Если без обиняков, то «Огонь в море» – фильм о войне за жизнь, но и об игре в войну, которую обожают мальчишки. Реальная война за выживание беженцев и игровые сценки, где местные ребята воюют понарошку, слагаются Рози в метафору. Глобальную, непретенциозную метафору собственно действительности и киноматерии.

В этом фильме ощутимо некое смещение, а точнее, анахронизм. Повседневность тех, кто здесь живет, рыбачит, взрослеет, умирает, стряпает, заказывает диджею песенки то для сына, находящегося в море в непогоду, то для очень старого мужа, распростерта в настоящее время и давние времена. Это уникальное – отстраненное и тесное – отношение со временем Рози не акцентирует, но очевидно предъявляет. «Точкой разрыва» (выражение Джорджо Агамбена) здесь является повседневность местных жителей и фрагменты с беженцами, оказавшимися на перевалочном пункте Лампедузы. Поначалу Рози должен был тут снимать короткометражку, однако застрял, чтобы заняться не только более длинным фильмом, но своего рода археологией местности, где столетиями воспроизводятся каждодневные ритуалы и куда ежедневно стремятся попасть две-три тысячи беженцев.

«Огонь в море»

«Огонь в море» представляет собой образ прерывистого, длящегося времени, а также образ пересеченной местности с нейтральной полосой – краткосрочным лагерем для перемещенных лиц.

Старомодная жизнь островитян существует отдельно от беженцев. Исключения – пограничники военно-морского флота и доктор Бартоло, владелец архива нелегалов, который он собирал в течение двадцати лет. Два мира, показанных Рози, не имеющих прямых соприкосновений, тем не менее причиняют боль не столько друг другу, сколько зрителям.

В самом деле. Местные жители ежедневно слышат по радио о катастрофе – о том, что кто-то из страждущих погиб. Это происходит уже двадцать лет. Такая репетитивность, конечно, меняет отношение лампедузцев к повседневности, расколотой на привычное времяпрепровождение и еще одно, тоже привычное и ужасное (связанное со спасением утопающих), ибо воспроизводится каждый день. Напряжение поэтики этого политического (в том числе) фильма состоит в том, что сочувствие гибнущим беженцам местных жителей, до которых доносятся радионовости, – удаленное. Дистанционное. Они не видят чужих страданий – этот опыт может обрести зритель, а не лампедузцы. Сьюзен Сонтаг в книге о военных фотографиях «Смотрим на чужие страдания» пишет, что привыкнуть к ним возможно благодаря сочувствию, поскольку тогда «мы не считаем себя соучастниками того, что причиняет страдания».

Настройка зрения Рози на раздельное сосуществование одного мира и другого («внутреннего» и «внешнего» – при всей условности такого определения) застает врасплох тех, кто видит знакомое вроде бы социальное кино в необычном ракурсе. Известный (по СМИ) контекст режиссер перерождает в спонтанную структуру, монтажно очень

«Огонь в море»

осмысленную, но совершенно ненавязчивую. Это пленяет в его фильме. Как и отсутствие «тоталитарного» напора в демонстрации «темы беженцев». Они тут жертвы пришлые, ступают по острову, по словам Рози, как «фантомы».

Сцены с беженцами – таков выбор режиссера, не склонного к популизму фестивальной конъюнктуры, – сняты как нормальная, пусть тяжелая обыденка, подобно рыбалке в грозу или рыбалке во время второй мировой войны, о которой рассказывает пожилая итальянка главному, наряду с доктором, герою фильма Самуэле.

Фрагменты повседневности лампедузцев – более развернутые и сгущенные по смыслу эпизоды, чем это было в «Священной кольцевой…». Мария, бабушка девятилетнего Самуэле, разделывает рыбу для наваристого супа; старые лампедузцы, которым больше нечего друг другу сказать, ибо все давно сказано, пьют кофе – им осталось только обогреть друг друга или жене заказать для мужа песенку на радио о любви возчика кареты.

А теперь поближе к тексту фильма. Первые планы с Самуэле сменяются сторожевыми башнями пограничников, которых ночью умоляют спасти невидимки на море. Их вопли и вопросы пограничников («Сколько вас?») перетекают в комнатку с милягой диджеем, который наслаждается – не меньше своих слушателей – сладкой итальянской мелодией.

На кухне лампедузки, готовящей еду, по радио звучат новости. Сообщение о найденной лодке с мертвыми телами. «Бедные люди», – произносит островитянка, продолжая резать, парить, жарить.

В сплетении разномастных, казалось бы, эпизодов проявляется эпическая конкретность фильма без эмоциональных вспышек

и прочих элементов, призванных взбодрить зрителей. Эта конкретность таит в себе бесшумный, глубинный (режиссер тут действует как археолог) трагизм. Он присутствует всегда. Это данность, с которой находятся рядом, бок о бок – или на расстоянии. Можно с такой данностью стерпеться. Или, как местный доктор, не свыкнуться, несмотря на то, что ему-то, навидавшемуся всякого кошмара, это бы пригодилось. Он, единственный доктор на острове, осматривает беженцев на предмет наличия инфекций, делает УЗИ, документирует смерть, а местных лечит от всех буквально напастей.

Место и время, границы (после гибели сотен людей близ берега) находятся теперь на море. Все это не только сюжетные параметры съемочной площадки. Они образуют фундаментальную и при этом приглушенную стихию новой картины Рози. Эта стихия – воинственные будни, связанные с географией острова, с близким расположением к Тунису (113 км), а значит, с наплывом несчастливых обитателей других земель. А также с мальчишескими забавами, которые рикошетом, косвенно и в самую сердцевину взрослых коллизий связаны с тренировкой пальбы по мишеням. Таков образ взросления мальчиков – пока они не станут рыбаками, а сейчас ходят в школу, отдаются играм на природе, неприветливой и знакомой по каждому камешку.

Самуэле и Маттиас делают рогатки. Упоенно, дотошно. С испытанием, какая древесина лучше подходит для выносливости их оружия поражения. Целятся друг в друга. Но чаще в птичек.

Рози монтирует (но монтаж его неназойливый) ночную вылазку Самуэле – ловца птиц и перекличку в ночи пограничников с людьми в лодке. «Ваша позиция?» – «У нас маленькие дети». – «Сколько людей?» – «Наверное, сто пятьдесят, женщины в основном и дети. Мы тонем». – «Мы спасем, не волнуйтесь».

Лодка близ корабля итальянских спасателей. Передают женщин, детей, мужчин. Осмотр рук: нет ли ветрянки? Крупные и не очень планы лиц беженцев. Они смотрят в камеру. Беззастенчиво, без надежды на жалость. Очередь прибывших иммигрантов Рози перебивает сценой Самуэле с дядей-рыбаком в каюте его суденышка. Они рассматривают фотографии на стенках, обсуждают давно запечатленных людей. Самуэле теперь знает, что дядя семь месяцев ежегодно, в любую погоду, находился в море, что это была трудная жизнь.

Странно. Веками налаженное выживание жителей Лампедузы пересекается – не претендуя, не напрашиваясь на такие ассоциации – с выживанием беженцев, пустившихся в морское путешествие к другим берегам.

Рози врезает и кадры, не относящиеся непосредственно к сюжету о беженцах и Самуэле. То и дело в картине появляется мужчина в обмундировании подводника, который идет к скалам, плавает на глубине, добывая наживку для рыболовства или, может быть, собирая устриц, и опять появляется после череды эпизодов, но в другой мизансцене – по пути к погружению в море.

Вот доктор Бартоло делает УЗИ беременной беженке. Объясняет по-итальянски, пусть ей доступней французский, что на мониторе близнецы, показывает переплетенные ножки, позвоночник. Беженку зрители не увидят. Режиссер строит эпизод как совсем обыденный в этой местности в наше время, когда ничего и никого не поймешь. Разве только можешь помочь или не сможешь.

Картинка на мониторе доктора смонтирована с рекреацией мальчиков. Они вырезают глазки, ротик в жестких овалах кактусовых листьев. Целятся, стреляют. Но после битвы лечат раненые растения. Скотчем закрывают выбитые рогаткой «глаза» на воображаемых лицах.

Беженцы в целлофановых блестящих простынках (для согрева) сидят в зале ожидания, на КПП. (В одном из эпизодов «Священной кольцевой…» доктор тоже заворачивал пациента-бомжа в похожий целлофан.) Карабинеры Лампедузы обыскивают беженцев поодиночке. Равнодушно, простодушно. Как дело рутинное. Ритуальное. Без жестокости или презрения. Тетеньку-мусульманку просят снять платок, чтобы сделать фото. Она лишь приоткрывает лоб. Фотосессия прибывших. Фронтальные кадры. А за кадром называются числа спасенных людей. У каждого – свой номер.

Самуэле читает журнал – делает задание по английскому. Бабушка шьет. За окном гроза, ливень. Бабушка рассказывает внуку, как во время войны рыбачить приходилось только ночью, хотя и тогда было опасно, ибо вражеские корабли посылали ракеты, и море пылало в огне. Встык Рози монтирует – это рефрен не драматический, хотя воспринимается без специального «эха дальнего взрыва», – как мальчики играют в войну. Как изображают стрельбу и целятся, целятся в далекую – в море – мишень, которой нет или не видно.

Но «вдруг» некая лампедузка звонит диджею и заказывает для сына, который сейчас, в грозу, рыбачит, песенку «Огонь в море». Она впервые звучит в фильме. И вполне бодрит.

Самуэле у доктора. Жалуется, что плохо видит. Доктор называет один его глаз ленивым. Самуэле всегда целился рогаткой другим глазом и «забросил» второй, ставший нерабочим. Теперь он будет носить повязку на зорком глазу, чтобы заработал «ленивый». Глаза мальчика в фильме Рози тоже метафора. Что он видит, как чувствует, что себе представляет, целясь рогаткой, – это вопрос.

Беженцы совершают намаз в коридоре перевалочного пункта. Из массы выступает фигурант из Нигерии с номером – выходом – рэпера. Он чеканит, как шли они через Сахару, где многие погибли, были убиты, изнасилованы. Как бежали в Ливию, к морю. Как почти никого, кроме тридцати человек, не осталось. Как пили мочу, потому что вода кончилась, как их избивали в ливийской тюрьме, как море некоторых все же спасло.

Рози снимает именно рэпера, а не выставляет напоказ «жалобы турка». Снимает рапсода, повествующего о выходе из пустыни. Этот скетч переводит политический «Огонь в море» в регистр той художественности,

«Огонь в море»

которую документалисты – спецы по социальным проблемам – не вменили бы в один из центральных эпизодов. Но дело даже не в этом.

Камера Рози натыкается и внедряется туда, где неожиданность с рутиной сплетаются, рождая третий смысл (необязательно по Барту). Хотя этот ускользающий (по Барту) смысл и есть «нечто вроде «поэтического схватывания». И уж точно является смыслом открытым. Именно он определяет завуалированную эмоцию и то «фильмическое», которое «не может быть представлено». Зато способно, подобно пунктуму при восприятии фотографии, восприниматься как рана. Такой смысл делает «Огонь в море» картиной одновременно простой и странной.

Самуэле в лодке со своим дядей. Мальчика тошнит. Море волнуется раз, море волнуется два. У Самуэле рвота. Ему следует, чтобы стать рыбаком, подтянуть вестибулярку.

Впереди ужин мальчика, его бабушки, дяди. Но как же Самуэле ест, заглатывая горстями шнурки спагетти в рот! Как Чаплин. Неотразимо.

Теперь он тренируется на понтонном мостике, чтобы не укачивало, когда станет рыбаком. А на Лампедузе все рыбаки. Или проходящие по острову беженцы. О них рассказ доктора, которому снятся кошмары. А встык беженцы играют в футбол: Сомали против Эритреи (где родился Джанфранко Рози). Или против Судана.

Самуэле тренирует свой «ленивый» глаз. Целится рогаткой. Вот и все развлечения островных мальчиков. Пока они не выросли, не постарели. После столь невинной игры Рози показывает стариков: мужа с женой. Она заказывает все тому же диджею песню для Джакомино, находящегося уже не совсем здесь, на своей кухне, песенку о любви. Джакомино смотрит на жену, подающую чашечку кофе. Так Рози

сокращает пространство съемочной площадки до домашнего островка. А расширяет до пространства между жизнью и смертью.

На уроке английского в школе училка спрашивает Самуэле: «Что такое шокированный?» Он отвечает: «Испуганный». Так просто Рози сближает далековатую, сюжетом не продавленную, но сюжет пропитывающую связь тревоги, заурядных занятий, одинокости и сообщительности.

Самуэле опять у доктора на приеме. Рози снимает полуконцертный номер. Мальчик признается, что ему трудно дышать. Диалог пациента с доктором – воздушный поцелуй Вудхаусу, но Рози – документалист. Доктор мальчика осматривает, простукивает. А зритель признает, что пришел мальчик поделиться: он чувствует беспокойство. Фантомную – очень острую боль. Так сближаются далековатые сюжеты о «фантомных» беженцах и потомственном бойком островитянине.

У какого-то спасенного парня течет кровавого цвета слеза. Может быть, тут излишняя. Много плачущих женщин на пристани. Может быть, в фильме, снятом с неподдельным ощущением understatement, тоже ненужная. Но публика всегда жаждет эмоций. Аффектированной зрелищности.

Бездыханные беженцы лежат вповалку на дне лодки. А море вздымается – дышит. Ночь. Самуэле с фонариком приближается к заветному дереву. Свистит птичке. Гладит ее перышки веточкой, а не рогаткой. Но Рози – не сентименталист! Детским пацифизмом он не собирается ни себя, ни публику обманывать.

Финальные эпизоды уводят его фильм в далекие времена, оставляя настоящее время – наше и персонажей «Огня в море» – беспредельно израненным.

Жена, что заказывала песню для Джакомино, с которым недавно пила кофе, застилает супружескую кровать. Свечки горят у его фотографии на тумбочке. Звучит фрагмент из оперы Россини «Моисей в Египте», позднее дописанной композитором. Второй вариант этого сочинения называется «Моисей и фараон, или Переход через Красное море». Монтаж режиссера тут очень «дистанционный». Рози снимает овдовевшую итальянку, потерявшую любимого мужа, а мы слушаем оперу на сюжет о выходе из рабства, о свободе, о том, как расступились волны Красного моря…

Самуэле на понтоне. Его больше не укачивает. Серым ранним утром он сидит печальный и целится в воздух, в море, имитирует пальбу. Повзрослел!

На финальных титрах Рози врубает «Огонь в море», песенку-отдушину, оставляя «тему освободившихся рабов» на пораньше. Темой Моисея, победившего фараона, музыкой Россини он озвучил сцену итальянки в спальне после смерти мужа, старинного жителя острова Лампедуза. ◆

Елена Плахова

ЗЕМЛЯ ДРОЖИТ – МОРЕ ГОРИТ

Internationale Filmfestspiele Berlin

Банальное утверждение, что, мол, награды Берлинале политизированы, получило аргумент в свою пользу, когда «Золотого медведя» присудили Джанфранко Рози за фильм о беженцах. Но если три года назад в Венеции аналогичный результат с «Золотым львом» (доставшимся картине того же Рози «Священная римская кольцевая») некоторые сочли капризом Бертолуччи, на сей раз у берлинского жюри просто не было другого мотивированного решения, как наградить «Огонь в море». Политика, точнее, общественное мнение и атмосфера сыграли свою роль, но неопровержимым доводом стало высочайшее художественное качество этого документального фильма.

Все уже более чем наслышаны о новом переселении народов, знакомы со статистикой: четыреста тысяч иммигрантов из Африки, поставивших цель перебраться в Европу, прошли транзитом через Лампедузу, из них пятнадцать тысяч погибли в процессе бегства. Крошечный итальянский островок, всего двадцать миль в диаметре, расположенный ближе к Африке, чем к Сицилии, с давних времен служил перевалочным пунктом в маршрутах древнегреческих и древнеримских путешественников, средневековых пиратов. Новое назначение и судьбу он обрел в наши дни. Фильм дает возможность воочию увидеть масштаб и ужас происходящего. Патрульные лодки выгружают десятки трупов и полуживых доходяг, врачу в ночных кошмарах являются его дневные пациенты – дети и беременные женщины, пострадавшие от ожогов. Фактически этот врач – доктор Бартоло – становится ключевым героем, а его признание в том, что к ежедневным смертям невозможно привыкнуть, образует этическую кульминацию картины Рози.

Есть в ней и другая кульминация – тоже чрезвычайно эмоциональная и драматичная. Чернокожие

«Огонь в море»

мужчины, едва оказавшись на суше, разбиваются на команды и гоняют мяч: то Эритрея против Сирии или Судана, то Судан против Туниса. Потом они поют: из ритуальных песнопений мы узнаем, через что им пришлось пройти на пути из охваченной войной Нигерии. Как они изнывали от зноя в Сахаре, голодали в игиловских тюрьмах, пили собственную мочу. Их песня – это заклинание, молитва, стон целого «черного» континента, обреченного на вымирание или на необиблейский исход. Хотя, конечно, мы понимаем, что не только коллективная солидарность и добрые чувства движут этими изгоями современного мира. От них исходит агрессия и опасность, среди них выживают самые сильные и обозленные. Авантюра обходится дорого каждому, но – каждому свое: путешествие на полуразваленном судне «в первом классе» (на палубе) стоит 1500 евро, а в трюме – всего 800, зато там велик риск получить ожоги от соприкосновения с топливом.

Тесня информативную, постепенно на первый план выходит художественная, она же философская составляющая фильма. Если исключить сцену с пением, беженцы сняты дистанционно и представлены большими группами: индивидуальности почти неразличимы, как во фронтовых съемках. Сама процедура высадки на Лампедузу напоминает военную операцию: полицейские вытряхивают живой груз с лодок, добровольцы в масках и спецхалатах, напоминающие роботов, проверяют каждого на наличие болезней. И вот, когда прибывших фотографируют для идентификации, один из них в упор встречает взгляд камеры, как бы отделяясь от толпы таких же, как он. И зритель тоже встречается с ним взглядом – подобно тому, как невозможно разминуться со взглядом мальчика в углу полотна Тициана «Мадонна Пезаро», и этот «проводник», этот взгляд из прошлого делает нас невольными свидетелями и соучастниками.

«Огонь в море»

Фильм дает еще множество подтверждений того, как манера съемки, виртуозно использующей достижения сверхчувствительной кинотехники, выходит далеко за рамки технических задач. Рози сам говорит о том, что использованная им впервые камера ARRI AMIRA позволила ему работать в сумраке или даже в полной темноте так, как будто вокруг полно света: благодаря этой свободе фильм достигает то предельной интимности, то намеренной отстраненности. При первом знакомстве с беженцами оператор (а это не кто иной, как сам Джанфранко Рози) снимает их не просто издалека, но из теплого помещения через стекло, в то время как несчастные укрылись на улице от холода одеялами из фольги и выглядят, словно космические пришельцы в скафандрах. В какой-то момент Рози заставляет камеру застыть, чтобы она зафиксировала в кадре броуновское движение жизни: подплывающие к понтонам лодки, суетящиеся люди, накат морской волны. Это – метафора Лампедузы, острова, который в драматически меняющемся мире остается в определенном смысле неизменным.

Писатель Томази ди Лампедуза, сицилийский аристократ, поведал об этом особенном состоянии южных итальянских островов в романе «Леопард», превращенном в киноэпопею Лукино Висконти. Она замыкала висконтиевскую сицилийскую трилогию, а начинал ее фильм «Земля дрожит» – манифест неореализма. Рыбаки деревни Ачи-Трецца, по сути, играли сами себя, но для сюжета были использованы мотивы романа Джованни Верги «Семья Малаволья». Живописуя классовый конфликт (борьба рыбаков со скупщиками рыбы), «Земля дрожит» в то же время воссоздает мифологическую картину движения истории, ее «вечного возвращения».

Рози, пользуясь возможностями современного документализма, достигает не менее мощного эффекта метафоризации и мифологизации:

Fuocoanmmare можно перевести и как «Море горит». Европейский континент, напитанный гневной энергией африканцев, больше никогда не будет таким, каким был еще вчера. А с другой стороны, меняясь, мир все равно воспроизводит доисторические и стихийные модели мифа. И даже десант беженцев напоминает капризы природной стихии: так море, до поры спокойное, в один прекрасный день вздыбится и разобьет рыбачьи баркасы. А потом успокоится опять.

Все, о чем сказано выше, можно считать главным содержанием фильма, но можно воспринимать и как фон для основного сюжета и основного героя: и тот и другой занимают около половины экранного времени. Героя зовут Самуэле, это двенадцатилетний мальчишка. Причмокивая, он уплетает спагетти, забирается на деревья, увлеченно стреляет из рогатки в кактусы и птиц. Последнее из занятий дается ему не без труда: Самуэле страдает косоглазием. И это не единственная его хвороба: бедолага-фантазер подвержен аллергии, ипохондрии и морской болезни, что особенно удивляет, если учесть, что Самуэле – младший потомок рыбацкой семьи. Отец пытается приучить его к морской жизни, но ребенка начинает тошнить, как только он покидает твердую почву. Этот образ, начиненный неподражаемым юмором, символизирует усталость и вырождение старой Европы. В то же время мучения Самуэле контрастируют с куда более жестокими испытаниями, выпавшими на долю беженцев: этот перепад позволяет картине выдержать эмоциональный баланс, не скатиться в пафос или публицистику. Он также подчеркивает параллельность существования двух совершенно разных миров, точкой пересечения которых оказывается только доктор Пьетро Бартоло, который лечит и Самуэле, и мигрантов.

Остальные аборигены Лампедузы живут традиционной жизнью – примерно такой же, как во времена Верги или неореализма. Мы знакомимся с несколькими такими персонажами: это местный диджей, тасующий мелодии по заказам островитян, ныряльщик, охотящийся за устрицами, и их родственники. Мы наблюдаем течение обыденной жизни с трапезами и любовными признаниями – и становится очевидно, что трагедия и комедия, экстрим и рутина существуют рядом, на одной и той же сцене, которой стал в современной истории человечества остров Лампедуза. Только в финале фильма брезжит надежда на то, что урок пришлой гуманитарной катастрофы не пройдет бесследно для коренных жителей: Самуэле, бездумно истреблявший птиц, теперь деликатно обходит птичье гнездо. Он почувствовал хрупкость и ценность живой материи – иными словами, повзрослел, ведь режиссер провел на Лампедузе со своими героями целый год.

В этой «этнографической» части Рози, идя по следам Висконти и даже дальше, беллетризует документальную фактуру, укрупняя самоигральные образы и мотивы – и таким образом создает контрапункт тому, что, будучи выражено в полном объеме и заполнив фильм, сделало бы его невыносимым. ◆

Джанфранко Рози:

«ОКАЗАТЬСЯ ПЕРЕД ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНОЙ»

Internationale Filmfestspiele Berlin

Как возник фильм? Для меня самое важное – погрузиться в реальность, которой я хочу поделиться. В киноинституте Luce Cinecittà меня попросили снять небольшой фильм об острове Лампедуза, но буквально после нескольких поездок для выбора натуры я понял, что невозможно рассказать о такой сложной жизни в короткой работе. Если бы я провел на Лампедузе всего три недели, я не смог бы снять «Огонь в море».

В развитии моих фильмов время всегда играет решающую роль. Фильм создается во время съемок, я никогда ничего не записываю заранее на бумагу. С «Огнем в море» произошло нечто особенное – фильм сам себя производил, сам себя оплодотворял. Не было ни одной сцены, которая была бы придумана или написана раньше, чем она возникала перед камерой. Чудо документального фильма состоит именно в этом: он вырастает из реальности. Я думаю, ни один писатель, ни один сценарист, актер или режиссер не смог бы поставить сцену встречи доктора Бартоло с мальчиком Самуэле так, как она произошла.

Реальность врывается с силой, превосходящей любую придумку, и это стимулирует меня в работе. Фильм – это состояние души: ощущения, эмоции, которые переносят «по ту сторону», к чему-то, что узнаешь постепенно: «ленивый» глаз, тревога, армия, война, порезанный кактус, который потом заклеивают скотчем… Это все элементы, которые отсылают нас к нашей неспособности действовать, читать, смотреть, иметь ясное сознание перед лицом одной из величайших трагедий, разворачивающейся у нас на глазах.

Все встречи становятся роковыми. Ситуации, герои возникают случайно, а потом, по ходу съемок, становятся необходимыми. Каждый раз как будто влюбляешься:

я сначала познакомился с Самуэле, а через пять минут уже знал, что он станет частью фильма. Я еще не понимал, в какой мере, с какой силой, но я через пять минут знал, что он войдет в фильм. А потом я встретил доктора Бартоло. Он стал ключом к повседневности, к миру за пределами Лампедузы. И потом мне всегда хотелось рассказать о путешествии на корабле. Эти три линии стали отправными точками, четкой темой, которая выдерживалась на протяжении всего фильма. Но встречи всегда были случайными, даже если они потом становились частью нарратива. Время в фильме течет вместе с жизнью героев, это время их истории. В Берлине мне кто-то сказал, что ключевые слова, описывающие фильм, – это «любовь», «страсть» и «сострадание».

Я работаю один, у меня нет съемочной группы. Я все снимаю сам, сам занимаюсь звуком. В этот раз у меня был ассистент, местный, это было очень важно, чтобы получить доступ к «внутренней» жизни острова. Я чувствовал, что хочу показать жизнь острова глазами ребенка, и ассистент почти сразу познакомил меня с Самуэле. Он стрелял из рогатки, много раз подряд. Потом повернулся ко мне и сказал: «Тут страсть нужна». Я понял, что он идеален. В работе с ним не было заранее прописанных или решенных сцен. Это была игра, в которой мы оба чувствовали себя абсолютно свободными. Он ввел меня в свой мир, познакомил с друзьями. Съемки для меня – это способ познать другие жизни.

Я не очень задумываюсь о том, куда поставить камеру, а вот освещение очень важно. Я предпочитаю слабый зимний свет. Лампедуза у меня похожа на Ирландию. Я фотофоб, не очень люблю яркий свет, мне нравится снимать при слабом освещении. На съемках этого фильма я пользовался камерой, которая позволяла снимать при свете фонарика.

Моя первая встреча с островом оказалась неожиданной: как ни парадоксально, высадившись на Лампедузу, известную во всем мире как остров беженцев, я не обнаружил никаких следов их присутствия. А центр по их приему был закрыт на ремонт. Этот остров встретил меня преображенным, пустым, в ожидании чего-то, с отголосками трагедии, эхом миграции, каких-то явлений, происходящих за его пределами. Когда я начал съемку, я хорошенько разделил эти вещи; я рассказал сначала о «личности» этого острова, чтобы показать его человеческую сущность, а не представить его только как «контейнер» для мигрантов. Фильм живет на трех уровнях, это три истории, которые переплетаются, но не встречаются: это история центра по приему беженцев, пустого пространства посреди острова; история Самуэле и других героев и история спасательных операций в море на корабле, который уходит на встречу с трагедией. На острове я обнаружил две параллельные жизни. На самом деле рыбаки и мигранты никак не пересекаются. Лампедуза уже не является берегом, куда люди высаживаются и вступают в контакт с местными жителями. Сейчас беженцев принимают в море, проводят медосмотр, потом на

Джанфранко Рози и Мерил Стрип

автобусе отвозят в центр, устанавливают личность. Я сопровождал группу нигерийцев на всем этом пути, и так родилась сцена, в которой молодой нигерийский парень на языке рэпа рассказывает об ужасах путешествия, о пустыне, о тюрьме в Ливии, об испытаниях. Когда я вернулся в центр три дня спустя, никого из приплывших на корабле там уже не было.

Что касается трагедии в море, рассказать о ней было непросто. Я выходил в море два раза в рейсы по двадцать дней. В первом путешествии мы не были на передовой, на корабле знали, что мы никого в море не встретим, – это было способом испытать меня. И стало для меня важнейшей возможностью вступить в контакт с экипажем, командиром, офицерами, понять, что значит находиться на военном корабле, заручиться их поддержкой для съемок. Во второй раз мы были на первой линии, было много спасательных операций, довольно обычных. И вот однажды перед нами разыгралась трагедия. Мы подошли на резиновой лодке к судну, где умирали люди. И мне надо было снимать это или сбежать. Я ясно понял, что должен это показать. Поначалу я не хотел спускаться в трюм, заполненный трупами. Но капитан сказал мне: «Ты должен пойти это снять. Иначе будет, как если бы ты оказался перед газовыми камерами Холокоста и стал бы заниматься самоцензурой, потому что это слишком жестокие кадры».

Кто-то, посмотрев фильм, говорил о «порнографии беды». Но я не искал мертвых. А когда оказался перед ними, у меня не осталось выбора. Эта картина была передо мной, и не показать ее было бы

«Огонь в море»

лицемерием. В Берлине меня спрашивали: в чем разница между твоим фильмом и документальным расследованием? Те, кто снимает расследование, всегда занимаются бедствием, катастрофой, моментом, когда это происходит. Я прибыл на остров с отголосками катастрофы, а потом постепенно встретился с ней лицом к лицу. И когда это произошло, фильм для меня закончился, как бы закрылся. Я сказал: мне нечего больше добавить, теперь мне надо его смонтировать, отдать этот материал другим.

Я привык к тому, что мои фильмы разделяют зрителей, вызывают споры. С «Огнем в море» этого не произошло. Были несогласия, крики о «порнографии». Но критика и публика поддержали меня, я думаю, люди почувствовали любовь, с которой фильм был сделан. Публика в зале аплодировала во время показа – на сцене медосмотра с участием доктора Бартоло. И это было прекрасно. Я надеюсь, что создал нечто, что останется и поможет нам стать более ответственными. Это не политический фильм. Я не выношу приговоров и не выдаю готовых решений. Но фильм приобретает, конечно, политическое измерение независимо от моих намерений.

Мы не можем допустить, чтобы Средиземное море стало могилой для тех, кто бежит от войны, голода и отчаяния. У этих людей нет выбора, они не остановятся. Очень важно, чтобы Европа начала на официальном уровне заниматься этой проблемой, превращающейся в гуманитарную катастрофу. И мне очень не нравится то, что я вижу и слышу вокруг, потому что загородки, заслоны, стены любого вида, но особенно те, что в головах, очень опасны. Тем, кто продолжает повторять, что Европа не может принять всех, что она должна закрыть свои границы, я отвечу, что воздвигать стены бессмысленно, история свидетельствует, что стены не выдерживают.

Жители Лампедузы – особенные. Работая над фильмом, я прожил на острове год, снял дом, теперь не могу с ним расстаться. Доктор Бартоло научил меня, что на острове рыбаков все, что приносит море, принимается с благодарностью.

***

— Один из главных героев, за которым ты больше всех наблюдаешь, — ребенок. Как ты его нашел?

Джанфранко Рози. Это была одна из самых первых встреч.

— Но ты его искал? Хотел, чтобы был ребенок?

Джанфранко Рози. Я думал снимать молодых, Самуэле был первым, кого я встретил, и я влюбился в его волшебный мир. Я начал наблюдать за ним, это было как игра, у нас не было «профессиональных» отношений. Потом он познакомил меня со своими друзьями, со своей жизнью.

— Ты часто говорил, что во время съемок движешься вперед, подстраиваясь под происходящее. Ты никогда не боялся потерять контроль над тем, что получается, и оказаться с материалом, который трудно собрать?

Джанфранко Рози. На самом деле всё наоборот, в конце у меня оказывается гораздо больше материала, чем я смел мечтать.

— Я знаю, что из «Священной римской кольцевой» тебе пришлось многое выкинуть...

Джанфранко Рози. Да, но и сейчас я наснимал 80 часов, а «Огонь в море» идет почти час пятьдесят. Вырезать – это часть методологии, хотя делать выбор при монтаже гораздо проще, чем принято думать: нужный материал сам выходит на поверхность.

— Приходилось вырезать целые истории?

Джанфранко Рози. Нет, только отдельные моменты. То, с чем я сталкиваюсь, остается до конца, я очень редко бросаю кого-то по дороге.

— В твоих фильмах всегда поражает, что не только твоя кинокамера кажется невидимой, но и ты сам как будто невидим для тех, кого снимаешь. Возникает ощущение, что герои вообще не учитывают, что в одной комнате с ними находится еще один человек. Как ты этого добиваешься?

Джанфранко Рози. Ну я не то чтобы внезапно начинаю снимать, есть отношения, они возникают постепенно, и камера появляется, когда эти отношения уже достаточно окрепли. Поначалу я прошу людей, которых снимаю, чтобы они не говорили в камеру, со временем все становится естественным, я никогда никому не даю никаких указаний, снимаю то, что происходит.

— Тебе никогда не приходилось жалеть, что нет еще одного оператора, еще одной камеры? Чтобы уловить в некоторых сценах больше деталей, больше точек зрения...

Джанфранко Рози. Нет. То, что не снимаешь, что остается за кадром, очень важно, конечно. Но нельзя снять все: надо сразу выбирать то, что сделает твой фильм уникальным.

— И как ты при таком способе решаешь, что у тебя достаточно материала и пора остановиться?

Джанфранко Рози. В данном случае это случилось, когда я снял огромную трагедию при высадке людей. Мне надо было прекратить, внутри меня что-то сломалось, что-то разорвалось между мной и фильмом, и я решил, что должен монтировать, я был уже не в состоянии продолжать. Было очень трудно снимать то, что я увидел.

— Насколько тебе удается держать дистанцию с материалом, с героями?

Джанфранко Рози. Не очень удается. И это только кажущаяся дистанция, на самом деле что-то вырастает внутри и начинает бунтовать.

— И все же ты часто бываешь силен невероятной отстраненностью. Создается впечатление, что ты никогда не используешь изображение с какой-то определенной целью, что зритель может сам занять по отношению к нему любую позицию по своему выбору.

Джанфранко Рози. На протяжении почти всего фильма я стараюсь смотреть именно таким взглядом, даже при самых спокойных съемках: достаточно посмотреть сцену УЗИ. И всегда происходит что-то, что изумляет. Поэтому я ни за что не смог бы стать режиссером игрового фильма. Что-то написать, найти финансирование, собрать съемочную группу… Уже на этом этапе я перерос бы фильм и мне стало бы скучно.

— Ты совсем ничего-ничего не ставил заранее?

Джанфранко Рози. Только одну сцену. Да и то это очень условно можно назвать постановкой… Это сцена, когда двое мальчишек играют, а за их спиной проезжает на лодке ловец морских ежей. На самом деле мы все там собрались, чтобы отправиться в определенное место, и я просто попросил ловца проплыть позади них. Но это как если бы фотограф попросил модель подвинуть руку или сесть в определенную позу. Ничего особенного.

— В последнее время документальный фильм — это самое интересное, что можно увидеть в кино, это самая динамичная и постоянно меняющаяся реальность. Кем ты восхищаешься?

Джанфранко Рози. Я думаю, в Италии есть прекрасные документалисты. От Роберто Минервини до Пьетро Марчелло… И мы действительно большие молодцы.

— Мне кажется, ты не очень далек от Минервини, особенно в методике. Как ты его ощущаешь по сравнению с собой?

Джанфранко Рози. По-моему, мы разные, он больше работает над постановкой, к тому же у него есть мини-группа, наброски, сделанные накануне, план съемок на каждый день, у него есть оператор, ассистент. А я ни с кем не соотношусь. То, что я делаю, превращается практически в судовой журнал.

— Я уверен, что у тебя уже есть задумки для следующего фильма.

Джанфранко Рози. Нет, нет, я этот позавчера закончил!

— Ты хочешь сказать, что пока работаешь, ты можешь не думать о том, что будешь делать дальше?

Джанфранко Рози. Ну у меня в мозгу крутятся, конечно, тысячи историй, которые я мог бы рассказать, но сейчас во мне не зреет ничего настолько сильного, чтобы я все бросил и пустился в путь.

— Ты только так и работаешь? Уезжая на год на место съемок?

Джанфранко Рози. Да, я должен уехать и забыть обо всем. К тому же 13 января я еще снимал на Лампедузе, так что сейчас действительно слишком рано задумываться о следующей работе.

— Херцог говорит, что снимать реальность бессмысленно, ее надо заразить вымыслом, чтобы достичь более глубокой правды. Когда ты работаешь, эта дилемма встает перед тобой каждый день? Какую позицию ты занимаешь?

Джанфранко Рози. Мне нравится преображать реальность. Вместо того чтобы распахнуть какую-нибудь дверь, мне нравится прикрывать ее все больше, оказаться в итоге перед замочной скважиной, убрать из историй как можно больше элементов, чтобы свести их к минимуму. Посмотрев этот фильм, зрители скажут, что в нем нет никакой информации, что они знают не больше, чем до начала просмотра; люди, которые смотрят документальные фильмы BBC, не найдут привычного вида сведений, рассказа. Но мне нравится оставлять зрителю возможность интерпретации.

— Этот фильм не для фанатов канала «Дискавери»...

Джанфранко Рози. Нет, думаю, совсем нет. (*Смеется.*) Но как ни парадоксально, мне хочется когда-нибудь снять такой фильм, чтобы все было заранее подготовлено и расписано. Почему нет? Это было бы прекрасно. Едешь и снимаешь аистов… Хотя все равно я наверняка превратил бы это в какую-нибудь совсем другую историю…

По материалам сайтов

ILFATTOQUOTIDIANO.IT

REPUBBLICA.IT

INTERNAZIONALE.IT

MOVIPLAYER.IT

PANORAMA.IT

CINEMAITALIANO.INFO

Подготовка материала и перевод с итальянского Татьяны Риччо

66 Internationale Filmfestspiele Berlin
Glashütte ORIGINAL
Partner
Internationale Filmfestspiele Berlin

Дитер Косслик

НАША СИСТЕМА РАБОТАЕТ

Internationale Filmfestspiele Berlin

— В 2006-м вы привозили в Берлин бывших заключенных тюрьмы в Гуантанамо на показ «Дороги на Гуантанамо», выходили на сцену вместе с группой The Rolling Stones на премьере картины «Да будет свет» в 2008-м — в истории фестиваля было множество ярких моментов. Какие запомнились вам как особенно удачные или, наоборот, провальные?
Дитер Косслик. О неудачах пусть расскажут другие. Для меня все события очень значимы. Фильмы фестиваля всегда рассказывают о том, что творится в мире. В этом году лозунг Берлинале: «Право быть счастливым». Это непростая задача. Многие люди мигрируют, вынуждены покидать родные страны, разоренные войной. Люди страдают, лишаются работы, голодают. Мы называем их беженцами.

— В этом году тема беженцев и миграции в целом стала одной из ключевых на фестивале. Только Берлин недавно принял 80 тысяч беженцев. В связи с этим в рамках Берлинале были запланированы специальные проекты?
Дитер Косслик. Фестиваль был основан в 1951 году, в период самого масштабного движения беженцев. Эта тема всегда присутствовала в программе фестиваля. В этом году будут показаны фильмы, авторы которых пытаются не просто осветить ситуацию, но осмыслить причины возникновения войн и миграции.

Прежде всего, я не мог планировать событие, не думая о тех, кто не сможет в нем участвовать, о тех, кто непосредственно страдает. Делиться культурным опытом – наша обязанность. Мы собираем средства для людей, оказавшихся в тяжелых ситуациях. Беженцы получили возможность поработать на фестивале. Для этого мы организовали специальную службу поддержки, чтобы им было проще попасть в кино. Но, главное,

←
Дитер Косслик

благодаря фильмам Берлинале кинематографисты и зрители могут больше узнать о тех странах, откуда к нам прибывают беженцы.

— Каковы ключевые темы фестиваля в этом году?

Дитер Косслик. Основной мотив, как я уже говорил, – поиски счастья. И хотя присутствуют такие актуальные темы, как кризис с иммигрантами, они все же не главные. Кинематографисты исследуют причины сложившейся в мире ситуации. Прослеживают историю своих стран, рассматривают и анализируют конкретные события, последствия которых мы наблюдаем. На фестивале представлено и разнообразное французское кино. Многие картины своей легкостью, формальной небрежностью немного напоминают мне фильмы «новой волны» – при этом авторы изображают жизнь с подлинно философской глубиной. Кроме того, в этом году мы отмечаем тридцатилетний юбилей премии «Тедди». Эта награда была создана в то время, когда геев в Германии еще могли арестовывать. Мы уже успели забыть об этом.

— Сегодня очень легко потерять почву под ногами. Часто привычная жизнь людей рушится в один момент. Вы считаете, это характерный признак нашего времени?

Дитер Косслик. Термин «безопасность» сегодня нельзя употреблять исключительно в контексте деятельности полиции и борьбы с терроризмом. Мы также переживаем первый масштабный экономический спад, порожденный глобализацией. Причины тому – не только сложные территориальные притязания и столкновение экономических интересов на Ближнем Востоке. Жители Афганистана и многих стран Африки вынуждены эмигрировать. Нынешние проблемы в экономике – очень сложные и во многом неизведанные следствия глобализации. Яркий пример – Китай. Если один производит футболку за два цента, а другой продает ее за один, компании предпочтут второй вариант. Если воздух где-то оказывается настолько загрязнен, что люди не могут выходить на улицу, как в Пекине, компании уходят в другие страны. Деятельность корпораций с их необузданной жаждой прибыли и повлекла этот мощный спад. На языке кино это можно назвать флэшбэком. Мир не может нормально функционировать, если шестьдесят три богатых человека владеют теми же средствами, что и 3,2 миллиарда бедняков на планете. При Людовике XIV такая схема тоже не сработала.

— Влияние глобальной экономики на людей исследует и Том Тиквер в картине «Голограмма для короля». Почему она не участвует в Берлинале?

Дитер Косслик. Мы бы очень хотели представить этот фильм с великолепным Томом Хэнксом в главной роли, но, к сожалению, в итоге обстоятельства сложились иначе. Это, конечно, обидно.

— Насколько широко представлено на фестивале немецкое кино?

Дитер Косслик. В этом году в официальную программу фестиваля включено более семидесяти разножанровых фильмов из Германии. В их числе такие конкурсные фильмы, как «24 недели» Анне Зоры Беррашед об отношениях одной пары и созданные в копродукции «Я – Неро» Рафи

Жюри 66-го Берлинского кинофестиваля

Питтса и «Одни в Берлине» Венсана Переса, а также ленты молодых немецких режиссеров в программе «Перспектива», которую открывает картина «Улица Метеор» Алины Фишер. Кроме того, на этом фестивале будут показаны фильмы 1966 года, созданные в Западной и Восточной Германии.

— Насколько значимый вклад в Берлинале вносят авторы, участвовавшие в программах «Резиденция», «Кампус талантов» и Всемирного фонда кино?

Дитер Косслик. В программу этого года включены работы примерно сотни кинематографистов, участвовавших в этих проектах в последние тринадцать лет. Среди них конкурсный фильм «Я – Неро», снятый в рамках «Резиденции», фильм программы «Панорама» «Раненый ангел» Эмира Байгазина, участвовавшего в «Талантах Берлинале». Картины «Время длилось бесконечно» и «В последние дни города», представленные в программах «Панорама» и «Форум», были созданы при поддержке Всемирного фонда кино. Так что наша система работает.

— В этом году почетная награда будет вручена постоянному гостю Берлинале немецкому оператору Михаэлю Балльхаусу. Какова его роль в истории немецкого кино?

Дитер Косслик. На его счету 130 фильмов. Легендарный прием, который мы увидели в «Марте» Райнера Вернера Фасбиндера, – плавный поворот камеры на 360 градусов – стал его визитной карточкой, позже его заметили и кинематографисты США. С Мартином Скорсезе Балльхаус создал потрясающие, уникальные изображения в таких

картинах, как, например, «Банды Нью-Йорка». В фильме «Цвет денег» он позволяет зрителю самому почувствовать себя биллиардным шаром. А в «Самолете президента» маленькая кабина показана так, словно ее снимал сам второй пилот. Балльхаус – великий художник.

— В 2016 году жюри возглавляет Мерил Стрип — она впервые выступает в подобной роли.

Дитер Косслик. Для нас это, конечно, большая удача. Мерил Стрип – удивительная актриса, звезда мирового масштаба, удостоенная множества наград, к тому же она прекрасно знает Берлинале, наша дружба длится уже много лет.

— Какие основные тенденции вы сами выделяете в программе фестиваля?

Дитер Косслик. Документальное кино, впервые в основном конкурсе участвуют две неигровые картины. Также в конкурсной программе много французских фильмов. Есть сюжетные тенденции, отражающие современную реальность, – рассказаны истории людей из разных стран, оказавшихся в экстремальных ситуациях в силу политических причин.

— Как вы оцениваете влияние ЛГБТ-кино на Германию и на мир в целом?

Дитер Косслик. В 1971 году, когда в Западной Германии только зарождалось гей-движение, фильм Розы фон Праунхайма «Извращен не гомосексуалист, а общество, в котором он живет» спровоцировал многочисленные демонстрации по всей стране, почти в каждом городе активизировались группы, отстаивавшие права ЛГБТ-сообщества. Это и есть доказательство того, как сильно кино может влиять на реальность. ◆

Использовались материалы интервью с директором Берлинале Дитером Коссликом, данные им до начала фестиваля:

http://www.dw.com/en/festival-survival-tips-from-berlinale-director-dieter-kosslick/a-19028908

http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=305230

http://variety.com/2016/film/features/meryl-streep-berlinale-berlin-film-festival-dieter-kosslick-1201696197/

Подготовка материала и перевод с английского Елены Паисовой

Эжен Грин:

«САТИРА – ПРИЯТНЫЙ СПОСОБ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ ГНЕВА»

Интервью ведет Юг Перро

Internationale Filmfestspiele Berlin

Юг Перро. Ваш фильм «Сын Иосифа», включенный в программу «Форум» Берлинского кинофестиваля, связан с библейским мифом о жертвоприношении Авраама…

Эжен Грин. Замысел моих историй – будь то книга или фильм – всегда приходит извне, это как вспышка, а затем я разрабатываю его «мифологически». В классической греческой традиции миф понимается как повествование, где простая последовательность событий дает возможность изложить одну или несколько истин. Мне знакомы люди, оказавшиеся в такой же ситуации, как Мари, то есть женщины, которые самостоятельно воспитывают ребенка, потому что отец по тем или иным причинам отказался принимать в этом участие. Я думаю, что женщина, которая решается воспитывать своего ребенка одна, – это смелая женщина, полная жизни и желающая, чтобы жизнь продлилась в другом человеке. Прервать течение жизни, которая начинается в момент зачатия ребенка, – не такая уж обыденная вещь. Героиня фильма, Мари, отдает себе отчет в том, что растить сына без мужа, все взять на себя непросто. Этот путь сложен и для нее самой, и для мальчика, который может порой испытывать чувства гнева и даже ненависти по отношению к своей матери. Венсан, которого играет Виктор Эзенфис, действительно охвачен такими чувствами. Он не понимает ни смелости своей матери, ни ее любви к нему. Он видит в ней мать, которая лишила его возможности иметь отца и к тому же скрывает от него его существование. Он принимает решение найти отца, но ему предстоит сделать неожиданные для себя открытия.

Юг Перро. Повествование в «Сыне Иосифа» разделено на главы, что вы нередко делаете в своих фильмах. К тому же здесь название каждой части отсылает к Библии.

Эжен Грин. Да, фильм поделен на пять частей, каждая из которых соотносится с каким-либо библейским сюжетом: «Жертвоприношение Авраама», в которой Венсан ссорится с матерью и борется с собственным непониманием отсутствия отца; «Золотой телец», где показан мир книгоиздателей с его играми власти и элементами идолопоклонства; «Жертвоприношение Исаака» – в этой части Венсан пытается принести в жертву отца, переворачивая библейский миф; «Плотник» – отношения отца и сына устанавливаются не на основе кровного родства, что напоминает нам об отношениях Иосифа и Иисуса Христа, и наконец, «Бегство в Египет», где Иосиф, Мари и Венсан уезжают из Парижа в Нормандию. Эти библейские ассоциации важны для меня как то, что является основой моей культуры и, таким образом, моего жизненного опыта.

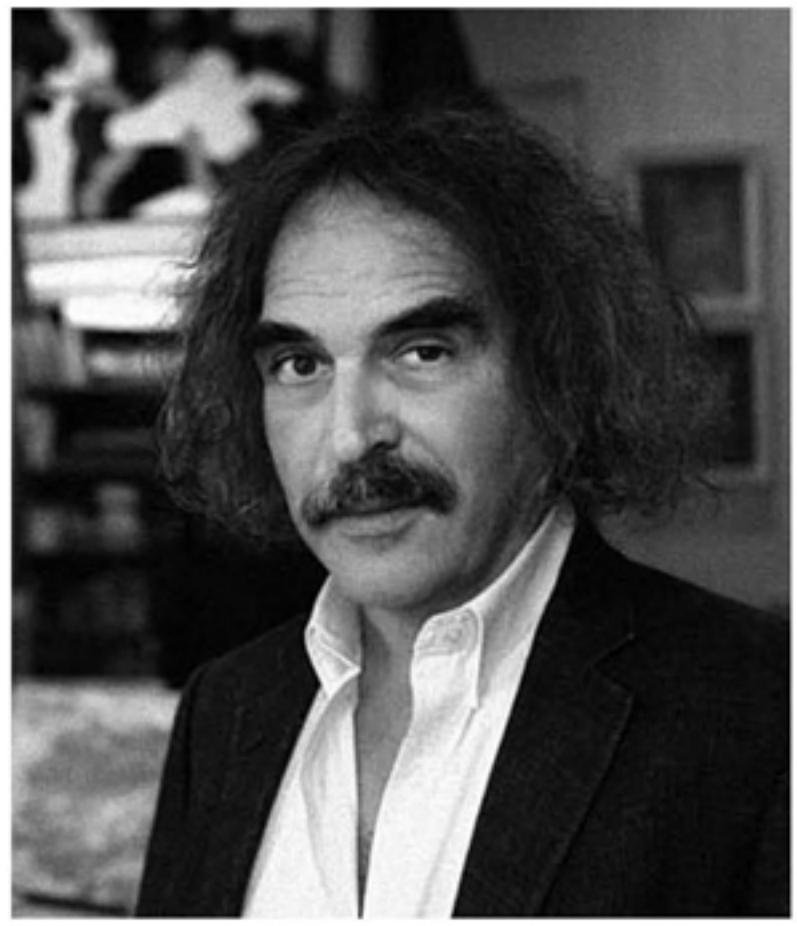
Юг Перро. В части «Золотой телец» вы прибегаете к сатире – вашему любимому жанру, – чтобы высмеять мир литературы, как вы сделали это с театром и барочной музыкой в фильме «Мост искусств» и с архитектурой в La Sapienza. Каково ваше отношение к этой форме художественного выражения?

Эжен Грин. Сатира возникает естественным образом там, где я, обращаясь к знакомой для меня среде, хочу при этом подчеркнуть ее наиболее гротескные черты. У меня не было особых проблем с издательствами, где публиковались мои книги, но когда вращаешься в определенном закрытом кругу, всегда найдется повод для юмора. Я отчасти разделяю гнев Венсана, но думаю, что сатира – приятный способ избавиться от гнева и освободить место для любви.

Юг Перро. Оскар Порменор, которого играет Матьё Амальрик, – большая шишка в издательском бизнесе. Кажется, он обладает какой-то темной силой и неограниченной властью. Вначале его моральное разложение вызывает отвращение. Но мы начинаем ощущать в нем горечь утраты, и это придает образу человечность, в отличие, скажем, от персонажа, известного как Неназываемый в фильме «Мост искусств».

Эжен Грин. У Паскаля есть идея о том, что благодать можно принять или отказаться от нее. Возможно, Порменор отказался от благодати, полученной в детстве, или же, по крайней мере, отошел от нее, когда начал свое восхождение в мире литературы. Возможно, в конце фильма Порменор понимает, что упустил в жизни главное. Я попытался деликатно развить эту тему в финале картины, не заходя так далеко, чтобы заставить героя смертью искупить свою ошибку. И здесь мне очень помогла тонкая игра Матьё Амальрика в последней сцене. Мне было очень важно показать человеческую сторону героя, который вообще-то кажется совершенно бесчеловечным.

Юг Перро. Как и в фильме La Sapienza, в «Сыне Иосифа» между героями – Иосифом и Венсаном – происходит взаимный обмен. Они обогащают и формируют друг друга. И даже Париж, похоже, открывается Венсану со своей лучшей стороны, ведь поначалу город кажется ему враждебным.



Эжен Грин

Эжен Грин. Это верно. Венсан делает неожиданное для себя открытие. Он находит человека, которого ему не хватает в жизни, не в отце, а в своем дяде, о существовании которого он не подозревал и о родстве с которым узнает только в конце фильма. Сближение, понимание друг друга происходит благодаря слову, но также благодаря искусству – оно позволяет их отношениям превратиться в глубокую связь, обогащающую обоих. Именно в этом я и вижу задачу искусства. Оно должно быть действенным, живым, пересекаться с жизнью. День, проведенный в Лувре, дает Венсану и Иосифу шанс стать ближе друг другу. То, что переживает Венсан, когда идет по Пале-Рояль и чувствует порывы ветра, – откровение того же порядка, как то, что он пережил, когда рядом с Иосифом смотрел на картины. Париж открывается ему как живой персонаж – так же, как открываются ему и друг другу Иосиф с Мари.

Юг Перро. В фильме есть сцена в церкви, где Le Poeme Harmonique исполняет произведение Доменико Мадзокки...

Эжен Грин. Да, это то же самое. В этот момент Венсан переживает эстетическое откровение. Он не понимает слова, поскольку произведение исполняется на латыни, но речь там идет о матери, которая скорбит о смерти сына, и эмоция передается Венсану через музыку и энергию исполнителей. Что-то открывается ему, и он понимает любовь матери к нему, и ее смелость, и открытость жизни. Сразу после церкви он решает познакомить Иосифа со своей матерью, создавая тем самым основу новых отношений. Опыт эстетического переживания формирует и реформирует две связи: Мари и Иосифа, Иосифа и Венсана. Мне было важно дать арию в фильме целиком, поскольку и для Венсана, и для зрителей музыка имеет смысл, только если произведение исполняется полностью и воспринимается в своей целокупности, завершенности.

«Сын Иосифа»

Юг Перро. Существует опасение, что путь рационального, рассудочного знания может помешать живым отношениям, но на самом деле он помогает героям постичь мир и сблизиться с ним и друг с другом.

Эжен Грин. Да, и это то же различение, которое Александр, герой La Sapienza, делает в конце фильма: между знанием и мудростью. Sapience приобретается путем обучения, но также благодаря жизненному опыту. Я думаю, что людям важно видеть мир через искусство напрямую, без вмешательства интеллекта, и что эстетический опыт должен открывать иную истину, отличающуюся от той, которая, как мы думаем, нам известна.

Юг Перро. Взаимосвязь между Иосифом и Венсаном кажется возможной именно потому, что отношения возникают между взрослым и подростком. Похожие пары образуют и персонажи в La Sapienza.

Эжен Грин. В глубине души я все еще думаю о себе как о подростке, и на самом деле у меня много друзей моложе, чем я. Мои дружеские связи с ними позволяют мне сохранять молодую часть меня самого. Я чувствую, что мои молодые друзья дают мне так же много, как я могу дать им. Обмен происходит в обоих направлениях. В моих прежних фильмах персонажи были одного возраста и развивались параллельно. В La Sapienza и в «Сыне Иосифа» отношения между взрослыми и подростками, возможно, напоминают те, что сложились в моей собственной жизни.

Юг Перро. Как вы выбирали актеров для вашего фильма?

Эжен Грин. Три главные взрослые роли играют артисты, которых я хорошо знаю, поскольку работал с ними: Наташа Ренье снималась в фильме «Мост искусств», Фабрицио Ронджоне – в La Sapienza и Матьё Амальрик – в «Знаках». Я видел много работ Марии ди Медейруш в кино и театре как на французском, так и на португальском, и мне

было очень приятно встретиться с ней на площадке. Остальные актеры тоже были мне знакомы, в основном по работе в театре. Было большим удовольствием работать с ними и с остальной съемочной группой.

Юг Перро. Расскажите о Викторе Эзенфисе, которого мы видим впервые на экране.

Эжен Грин. Виктор очень умный, живой и сообразительный человек. Я сразу почувствовал, что он сможет воплотить образ Венсана. Его внутренняя жизнь соответствует характеру персонажа. Когда я провожу пробы, никогда не прошу актера сыграть сцену. Я просто прошу его рассказать о себе, потому что важнее всего для меня понять внутренний мир человека, понаблюдать, как он проявляется. Я работал с Виктором так же, как со всеми другими артистами. Доверительные отношения позволили нам существовать в совершенной гармонии, и, по-моему, в своей роли он все сделал безукоризненно.

Юг Перро. В новом фильме вы впервые сняли эротическую сцену.

Эжен Грин. Да. Рискую кого-нибудь шокировать, но скажу, что благодаря цензуре еще оставалось место для эротики, которую мы сейчас, кажется, уже утратили. Начиная с середины 70-х годов нам показали все, что только можно, и так, что иногда, когда я вижу в кино сцену секса, у меня создается впечатление, что я на уроке зоологии. Никаких намеков, все представлено как есть, режиссер не оставляет места воображению. Поэтому я предпочел снять в эпизоде совокупления пружины дивана, на котором Порменор и его секретарша занимаются сексом. Это показалось мне хорошим способом представить именно такой эротический акт, одновременно и смешной, и немного печальный, поскольку мы видим его глазами Венсана. Нам нужно обрести способность вернуться к трепету, связанному со сдержанностью и желанием. Все великие поэты, писавшие о любви, знали это. Кадр, где руки двоих касаются друг друга, говорит об эротическом влечении больше, чем акт любви, показанный во всей полноте и без умолчаний. ◆

Пресс-релиз фильма «Сын Иосифа»

Перевод с французского Марины Торопыгиной

Ульрике Оттингер

ТРИ ГОДА, ШЕСТНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ И ДВЕНАДЦАТЬ ЧАСОВ

Беседу ведет Марина Торопыгина

Internationale Filmfestspiele Berlin

Марина Торопыгина. Ваш фильм «Тень Шамиссо» продолжительностью двенадцать часов – настоящее испытание для зрителя.

Ульрике Оттингер. В день премьеры, когда мы показывали картину целиком – с 10 утра и до 12 ночи, конечно, с перерывами, ведь зрителям нужно и пообедать, и выпить кофе, – все получилось очень удачно. Я была даже немного удивлена, что в 11 часов вечера, когда фильм закончился, так много людей осталось и еще целый час нам задавали вопросы.

Марина Торопыгина. Я смотрела «Тень Шамиссо» на Берлинском фестивале на повторном показе и видела, как во время сеанса некоторые засыпали, а другие выходили из зала и потом через некоторое время заходили снова. Может быть, так и нужно вести себя на просмотре очень длинного кино?

Ульрике Оттингер. Вообще-то, фильм сделан с расчетом на то, что его будут смотреть непрерывно. Но для меня нет никакой трагедии в том, что кто-то уснул. Я тоже иногда могу задремать в кино. На некоторых фильмах жалко засыпать, а на других – не очень.

Марина Торопыгина. На хорошем фильме заснуть легче.

Ульрике Оттингер. Конечно, ведь на хорошем расслабляешься – в хорошем смысле слова. Или получаешь позитивный заряд. А на плохом, когда сопротивляешься, заснуть трудно.

Марина Торопыгина. Из трех частей вашего фильма – об Аляске, Чукотке и Камчатке – вторая получилась особенно длинной.

Ульрике Оттингер. Из этих географических пространств Чукотка наименее знакома западному зрителю, впрочем, и жители Москвы или Санкт-Петербурга, наверное,

Ульрике Оттингер

знают о ней не так много. И когда тема для зрителя совершенно нова, нужно по-другому структурировать материал. Снимаю ли я игровой или документальный фильм, я всегда стараюсь показать контекст событий, включить тему истории – не в классическом смысле краеведческого музея, а так, чтобы было понятно, что это за культура, что за представления у людей, о которых я рассказываю. Например, мы знаем, что в Европе в XX веке были две мировые войны, но что происходило на Чукотке с начала XVI века по 2010 год, никто, по крайней мере, на Западе, практически не знает. Интересно наблюдать, как параллельно нашей жизни в больших городах там идет совершенно другая жизнь. И как там все меняется. Например, из-за изменения климата корабли могут теперь проходить из Мурманска или Копенгагена напрямую, не останавливаясь, до Шанхая или Владивостока. Или, скажем, что изменится в этом регионе в связи с ситуацией с полезными ископаемыми… То есть у меня был определенный этнологический и антропологический интерес, и таким образом возникла более плотная ткань рассказа, соединившая и культурные представления прошлого, и их изменение.

Марина Торопыгина. Сколько всего часов материала вы отсняли за время путешествия?

Ульрике Оттингер. Около ста тридцати часов, из них двадцать – интервью и потом еще отдельно записи различных звуков.

Марина Торопыгина. Как долго вам пришлось это обрабатывать?

Ульрике Оттингер. Прибавьте еще работу с текстом: около трехсот страниц записей путешественников прошлого – Шамиссо, Гумбольдта и других, – которые я использовала в работе. И мои собственные заметки: во время путешествия я старалась вести дневник, хотя у меня не всегда хватало на это времени. Дело в том, что одновременно с фильмом я готовила выставку – сейчас она демонстрируется в Государственной

«Тень Шамиссо»

библиотеке. Там представлены дневниковые записи, рисунки, письма Гумбольдта, Шамиссо и других путешественников, привезенные ими артефакты, а на экранах идет мой фильм. Но это не тот фильм, который вы видели в зале. Для выставки я снимала длинные планы, иногда по двадцать минут. Там все разделено на четыре части: ландшафты, растения, животные, люди. И план самого фильма у меня уже был готов, нужно было только сначала разделить фильм и выставку, а потом собрать материал. И так я провела в монтажной шестнадцать месяцев, работая буквально каждый день по двенадцать-четырнадцать часов. Фильм мог бы быть на четыре часа длиннее, но мы просто дошли до края – и в финансовом, и в человеческом плане.

Марина Торопыгина. Полагаю, подготовка к путешествию тоже заняла немало времени. Все ли получилось так, как вы задумали?

Ульрике Оттингер. Сама тема интересовала меня очень давно, но непосредственная подготовка заняла около трех лет. Знаете, планировать путешествие можно сколько угодно, но всегда случаются неожиданности: вы зависите от транспорта, от погоды. Не многие могут позволить себе такие проекты – тут все может провалиться, а может, наоборот, превратиться во что-то очень необычное.

Марина Торопыгина. Были ли у вашего проекта российские спонсоры, какая-то поддержка?

Ульрике Оттингер. Нет, у нас был только линейный продюсер из России. Мы работали с Юлией Мишкинене и очень довольны этим сотрудничеством.

Марина Торопыгина. Знаете ли вы русский язык или языки народов Севера?

Ульрике Оттингер. Я работала в России раньше и знаю достаточно, чтобы понимать, о чем идет речь, но сама далека от того, чтобы говорить по-русски. Конечно, я работала с переводчиком. Но знаете, когда сидишь за монтажным столом, то слышишь все по тысяче раз, и это отличный

лингвистический курс. Так я научилась понимать и даже находить родственные слова в эвенкийском и эвенском языках.

Марина Торопыгина. В вашем фильме есть прекрасные пейзажи, вулканы, оленеводы, рыбаки и даже охота на кита – но это совсем не то кино, которое можно увидеть на канале National Geographic.

Ульрике Оттингер. Да, и зрители тоже говорили мне об этом. Для них фильм стал не просто возможностью познакомиться с какой-то новой информацией, схватить ее и в удобной упаковке забрать с собой домой. Им пришлось поработать более интенсивно. А что касается пейзажей, мне пришлось немало побегать, чтобы найти нужную точку зрения. Там, конечно, везде прекрасно, но я всегда стараюсь поймать, охватить в кадре как можно больше – и с точки зрения настроения, атмосферы, и с точки зрения содержания. И это требует, конечно, очень точной композиции.

Марина Торопыгина. Говоря о композиции: ваше путешествие вдохновляли тексты Шамиссо и Гумбольдта, а что вдохновляет вас в создании изображений? Это европейский взгляд на Азию?

Ульрике Оттингер. Я очень многому научилась в восточной традиции: я изучала восточный танец, хореографию, жест, драматургию. У меня западный взгляд, но, мне кажется, я способна также смотреть глазами человека другой культуры. Не всегда, но иногда.

Марина Торопыгина. Этот интерес начался еще в годы учебы в Париже?

Ульрике Оттингер. Лет в девятнадцать-двадцать. У меня есть работа об архаической драматургии и древних сказителях. Там другая техника повествования, например чаще используется прямая речь: «И тогда я сказал себе «я пойду домой». И он сказал… И я ответил – рассказ у них построен, как радиопьеса. Вот и в своем фильме я часто давала возможность людям говорить так, как они привыкли. И потом, когда мы монтировали фильм, мастер по титрам уговаривал меня в переводе сформулировать это покороче, но я отказалась, чтобы сохранить специфику.

Марина Торопыгина. То есть сохранить структуру высказывания?

Ульрике Оттингер. Да. Кроме того, я внимательно изучала и материальную культуру. Сейчас местные жители носят современную одежду и закамуфлировали таким образом свою национальную идентичность. Но я, пожалуй, стала экспертом в том, как старые формы превращаются в новые. Например, в традиционном алеутском костюме были специальные красивые защитные козырьки, а современные жители носят обычные кепки – но тоже с очень длинными козырьками. Понятно, что они их просто купили или получили в подарок, но эта особенность костюма связана с той местностью, где они живут: здесь, где солнце подолгу висит низко над горизонтом, глазам нужна защита. Это совсем простой пример, но есть и другие.

Марина Торопыгина. Или, например, в фильме вы показываете сцену, где убивают оленя, и затем старинную фотографию с такой же сценой – как если бы в двух изображениях повторилась одна формула пафоса.

Ульрике Оттингер. Определенные вещи действительно остаются на удивление постоянными. Но в некоторых случаях мы использовали сопоставление со старинными рисунками или старыми фотографиями, для того чтобы показать различия прошлого и настоящего. Иногда перемены происходят постепенно, а иногда производят по-настоящему шоковый эффект.

Марина Торопыгина. Если вернуться к эпизоду с оленем… Он выглядит у вас, как сказала одна зрительница, удивительно «гуманным». Возможно, у другого оператора эта сцена получилась бы иначе.

Ульрике Оттингер. Тут все зависит от отношения к происходящему. Если вы спрашиваете о технических особенностях съемки, то техника для меня всегда следует за смыслом. Конечно, нехорошо убивать живых существ. Но для нас, городских жителей, это скрыто, мы не видим бойни, а просто приходим в ресторан и едим мясо. Здесь же, на Севере, это жизненная необходимость, все происходит естественно, они всё тщательно перерабатывают, всё используют. И, понимая свою вину перед живым существом, приносят жертву. Или сцена, где убивают тюленя: такое разрешается делать только с использованием гарпуна и только хорошему охотнику, который умеет сделать это наименее мучительным для зверя образом. Это способ добычи пропитания. Даже чувствительный Шамиссо восхищался вкусом сырого мяса.

Марина Торопыгина. И вы тоже питались вместе с местными жителями?

Ульрике Оттингер. Да, не могли же мы везти с собой еще и продукты – у нас и так было довольно много багажа.

Марина Торопыгина. Каким образом вы устанавливали контакт с людьми, которых снимали?

Ульрике Оттингер. Просто нужно вести себя правильно. Не вваливаться с камерой с разбегу, а строить отношения постепенно. Это не так сложно, и люди чувствуют, что мне действительно интересно с ними. Когда я снимаю, то смотрю в окуляр, не умею работать, как современные мастера, смотрящие на монитор. При этом левый глаз у меня открыт, что помогает установить контакт. И всегда предупреждаю: если вам нужна пауза – дайте знак.

Марина Торопыгина. А какой камерой вы пользовались?

Ульрике Оттингер. Sony-5 и Sony-500, у нас было два комплекта. Я пользуюсь объективами с постоянным фокусным расстоянием, только это позволяет получить нужное качество.

Марина Торопыгина. Звук в вашем фильме тоже играет большую роль.

Ульрике Оттингер. Мы везде использовали оригинальный звук, потому что мне было очень важно передать атмосферу. Кое-что не удалось сделать, но мы восстанавливали это потом на монтаже.

Марина Торопыгина. Такой фильм, как «Тень Шамиссо», конечно, нужно смотреть на большом экране. Планируете ли вы кинотеатральный прокат?

Ульрике Оттингер. Да, в Германии фильм выходит в прокат. Он разделен на три части, которые будут выходить постепенно: первая – 24 марта,

«Тень Шамиссо»

через две недели вторая, а еще через четыре – третья. А потом будет возможность устраивать специальные мероприятия, где картину можно посмотреть целиком, например в Доме культуры народов мира в Берлине. И показы будут сопровождаться дискуссиями с участием и кинокритиков, и ученых, таких как этнолог Михаэль Опитц, историки культуры Ян Ассман и Алейда Ассман, и мы будем обсуждать различные аспекты, связанные с этим фильмом.

Марина Торопыгина. В «Тени Шамиссо» есть эпизод, где рыбаки говорят: «Нас снимают, это для Германии, так что мы сами этот фильм не увидим». Но, наверное, вам было бы интересно показать его тем людям, которых вы снимали на Севере?

Ульрике Оттингер. В любом случае я передам DVD сотрудникам краеведческих музеев, которые очень помогли мне в работе. Надеюсь, они смогут организовать показы.

Марина Торопыгина. В этом году Гёте-институт и Московский международный кинофестиваль организуют специальную программу, посвященную вам, где в том числе будет показана и «Тень Шамиссо».

Ульрике Оттингер. Да, я буду рада представить свой фильм. Последний раз я была в Москве довольно давно, очень интересно посмотреть, что изменилось с тех пор. ◆

Доминик Молль

ДВА ПОЛЮСА БЕЗУМИЯ

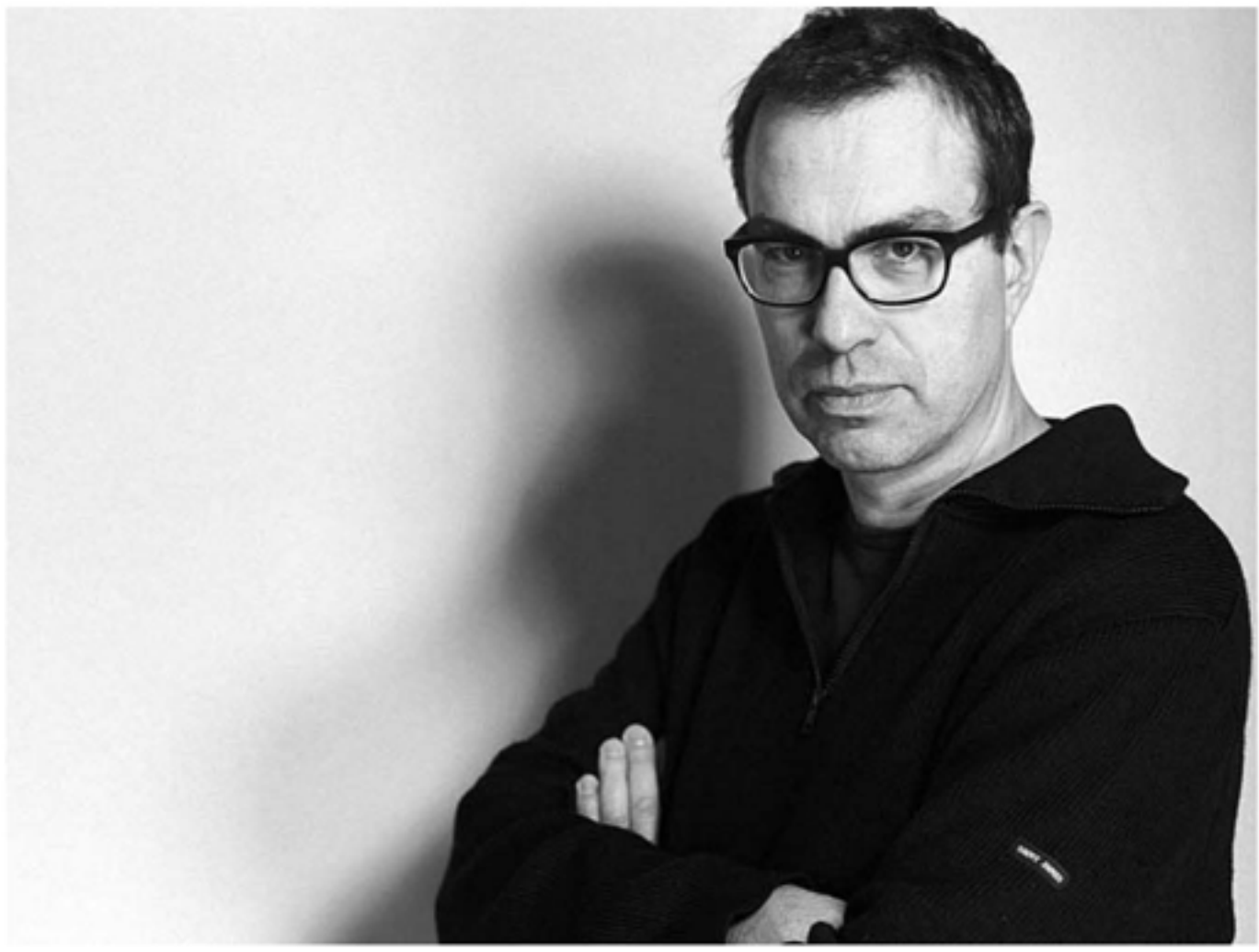
Беседу ведет Юлия Гулян

Internationale Filmfestspiele Berlin

Доминик Молль, завсегдатай европейских кинофестивалей, до недавнего времени предпочитал снимать мрачные психологические триллеры. «Гарри, друг, который желает вам добра», «Лемминг» и «Черные небеса» исследовали темные стороны душ самых приличных горожан. На Берлинале Молль показал абсурную комедию «Новости с планеты Марс», которая, впрочем, не лишена гнетущего чувства потерянного времени и тоски по несбыточным мечтам. Главному герою, айтишнику Филиппу Марсу, исполняется сорок девять лет, и с его молчаливого согласия жизнь его стагнирует. В его предельной умеренности, желании быть разумным и честным с самим собой не только смех от узнавания себя, но и жуткая тоска по той другой жизни, которую проживают за тебя другие. Марсу мерещатся то полеты в космос, то умершие родители — возвращение из таких эскапистских грез в реальность всегда травматично. Молль сталкивает этого крайне уравновешенного наблюдателя с угрожающе экзальтированным типом. Он переворачивает с ног на голову и дом, и всю жизнь Филиппа, вынуждая его впервые в жизни предпринять решительные меры.

Юлия Гулян. Последние ваши фильмы, тревожные «Черные небеса», готический «Монах», были сняты без тени улыбки. И вдруг комедия. Почему?

Доминик Молль. Мне кажется, я просто сместил акценты. Потому что еще «Гарри, друг, который желает вам добра» мог бы быть комедией, и там есть смешные моменты. В «Лемминге» тоже были сцены, когда зрители смеялись. В «Монахе», правда, уже никто не смеялся – жанр не позволял. А в «Марсе» комедии куда больше, но есть и странные, сюрреалистичные вещи, элементы триллера. Я хотел, чтобы фильм был более игривым. Жером, герой Венсана Макена, похож на Гарри тем, что



Доминик Молль

вторгается в нормальную жизнь нормального человека, даже угрожает ей, но в его сумасшествии много шутливости. Думаю, я и дальше хотел бы снимать в такой юмористической манере.

Юлия Гулян. Несмотря на то что «Новости с планеты Марс» очевидная комедия, фильм снят так, как будто это чуть ли не триллер.

Доминик Молль. Во-первых, мне надоело, что люди относятся к комедии как к чему-то, что не заслуживает амбициозной режиссуры, операторского поиска: «Снимем простенько – все равно будет смешно!» Я не понимаю, откуда такое отношение, потому что именно комедии позволяют развернуть эксперимент с формой. Мне потому и нравится работать с подобными фильмами – они дают волю амбициям и поиску формы, позволяют смешивать жанры, чтобы нельзя было сказать наверняка, комедия перед вами или триллер. Здесь есть немного от одного и от другого. Это и выбивает людей из равновесия. Мне нравится менять настроение, чтобы было то весело, то – неожиданно – лирично. Отношения с детьми бывают и трогательными, и абсурдными – вроде момента с неловкой эсэмэской сына, на которую Филипп не знает, как реагировать. С такими ситуациями мы сталкиваемся в реальной жизни, и тогда это уже не шутки. Мне очень понравилось, как публика реагировала на премьере: зрители много смеялись, внезапно замолкали в моменты, которые вызывали подлинное волнение.

Юлия Гулян. И Франсуа Дамьен, и Венсан Макен прекрасные комедийные актеры, но их соседство приятно удивляет, их герои находятся как будто на двух противоположных полюсах безумия.

Доминик Молль. Франсуа сочетает в себе разные качества. В его характере очень человеческие, трогательные черты – он иногда напоминает

«Новости с планеты Марс»

медвежонка: мне было важно, чтобы зрители могли сочувствовать ему. В то же время в нем есть агрессия, безумие, которое то и дело пробивается наружу. Венсан сочетает в себе те же качества, но в другой пропорции. Таким образом, они зеркалят друг друга – это как раз тот эффект, которого я добивался.

Юлия Гулян. Вероятно, было не просто очистить права на «Большой магазин» братьев Маркс. Почему именно их фильм Филипп смотрит в свой день рождения, это что-то дорогое вашему сердцу?

Доминик Молль. Этот минутный отрывок стоил десять или пятнадцать тысяч евро, и проблема была в том, что у каждого брата свои правонаследники и они ненавидят друг друга. У братьев Маркс есть просто уникальные сцены, но их комедии не самые мои любимые. Любимая – это, наверное, «Быть или не быть» Любича.

Юлия Гулян. Интересно, как братья Маркс, которыми главный герой пытается безуспешно заинтересовать детей, вводят тему поколений.

Доминик Молль. Это одна из главных тем фильма. Как мы должны воспитывать, какой пример мы можем подать своим детям, способны ли мы повлиять на их будущее, – это серьезные вопросы, но нам хотелось их обыграть. Хотя в отношениях с детьми есть и просто эмоциональные моменты, как, например, сцена, когда Филипп утешает дочь, которую бросил парень.

Юлия Гулян. Младший сын Филиппа становится истовым, воинствующим вегетарианцем. Вы могли бы отправить его и в какую-нибудь радикальную исламистскую организацию или придумать для него что-то подобное. Почему именно вегетарианство?

Доминик Молль. Исламизм едва ли можно считать таким же идеалистическим движением, как вегетарианство, да и не поиграешь с темой после всех террористических атак. Сам я не вегетарианец, но мне

импонирует вегетарианство, и я стараюсь быть умеренным мясоедом, потому что вся эта мясная индустрия – полное безумие, перепроизводство. Знаете, легко быть выше всего происходящего вокруг. Мы с друзьями часто собираемся и начинаем критиковать наших политиков. Но одно дело сидеть и ругать всех, а другое – действовать. Мой фильм – и об этом в том числе: разумный умеренный наблюдатель против человека действующего.

Юлия Гулян. Фильм полон красивых сюрреалистичных сцен, снов и видений Филиппа. Получается, такой эскапизм – единственный способ выжить для человека умеренного темперамента, который в реальной жизни всегда говорит «да».

Доминик Молль. Да, это настоящий эскапизм, ведь мечты Филиппа никак не связаны с реальной жизнью. Пока Филипп мечтает о полете в космос или видит умерших родителей, люди вокруг него мечтают о реальных вещах. Взять хотя бы его чрезмерно честолюбивую и прагматичную дочь, которая зубрит уроки, чтобы в будущем много зарабатывать, или сына, который помешан на спасении животных. Филипп не проецирует свои мечты на жизнь, он лишь наблюдает. И только к концу фильма он решается на активные действия, пусть и безумные, и это для него серьезный прогресс.

Юлия Гулян. К Филиппу в его видениях приходят умершие родители, они всегда очень веселые, но от раза к разу они становятся все меньше и меньше. Это как-то связано с памятью, которая постепенно стирает образы?

Доминик Молль. Мертвые сжимаются в размерах, но это происходит как-то естественно, как будто так всегда и бывает после смерти. Скорее, это связано с тем, что Филипп по мере развития сюжета все меньше нуждается в этих видениях. На их смену приходят события из реальной жизни.

Юлия Гулян. Лейтмотивом проходит тема телевидения. Бывшая жена Филиппа – ведущая новостей, и мы только по телевизору ее и видим. Давняя пассия Жерома – реальная ведущая на ТВ – Кароль Гасслер.

Доминик Молль. Телевидение – часть абсурда нашего существования. Есть что-то абсурдное в новостях 24 часа в сутки. Бывшая жена Филиппа толком ничего не сообщает в этих выпусках. Вспомните, как мы сидим прикованные к телевизору, когда происходит какое-то экстраординарное событие: они повторяют одно и то же по сто раз в день, а мы все равно не можем оторваться от экрана – абсурд. ◆

Елена Стишова

МЕЙНСТРИМ: КУЛЬТУРНЫЕ АКЦЕНТЫ

Берлин-2016

Еще в начале 90-х, начиная осваивать Берлинале, я изучала все, что было доступно, и однажды прочитала у солидного немецкого киноведа: «Берлинале – оптовый фестиваль. Найдется все». До конца 90-х все конкурсы и все службы, включая кинорынок, умещались в Цоо-Паласте на Кудамм. Только Форум жил отдельно – в кинотеатре «Дельфи». В последние пятнадцать лет фестиваль освоил новую территорию, разросся за счет новых конкурсных программ и новых кинозалов, за счет молодежного филиала Berlinale Talent Campus, да и кинорынок переехал в респектабельный особняк. Нынешний Берлинале стал гигантом, здесь крутится несколько сотен фильмов, но по сути ничего не изменилось.

Ментальность киноорганизма, известного в киномире под брендом Берлинале, осталась прежней. Фестиваль любит открывать новые имена, а то и кинематографические материки, как это было, скажем, с обласканным в мире «шестым поколением» китайского кино или датской «Догмой». При этом здесь никогда не брезговали мейнстримом и охотно включали его в официальную конкурсную программу. Возможно, такой выбор диктуется ставкой на зрителя: в Берлине все заточено на него. Будучи высокобюджетным предприятием, фестиваль научился неплохо зарабатывать и приносить доход городу. Коммерческий интерес не скрывается, однако не только им объясняется хорошее отношение к мейнстриму. Таких снобов, как мы, не сыскать, а наши европейские и американские коллеги подобным синдромом не страдают. Из-за нашей высоколобости, а точнее, из-за подсознательного страха показаться персоной «дурного вкуса» мы пропускаем сквозь пальцы и не ценим картины, обнажающие нерв общества, его социальный заказ, а то и ломку культурных стереотипов – процесс

←
«То, что будет», режиссер Миа Хансен-Лёв

«24 недели», режиссер Анне Зора Беррашед

болезненный и драматичный. Я сама не без греха и потому всякий раз удивляюсь, просматривая на Берлинале рейтинг аккредитованной прессы в фестивальном Screen: совсем не фестивальные, на мой вкус, картины стабильно получают высокие баллы. Не за выдающиеся художественные достоинства, а за открытие новых сюжетов в культурном поле, что, случается, не менее значимо, чем эстетические откровения.

В официальном конкурсе (восемнадцать фильмов) соревновались вполне мейнстримные фильмы без претензий на арт. К примеру, тунисская лента дебютанта в полном метре Мохамеда Бен Аттиа «Хеди». Love story из арабского мира, повергнутого в глубокий кризис, политический и экономический, – просто находка для фестиваля, который не прочь показать, что и в этом депрессивном регионе жизнь продолжается, а любовь ломает вековые устои. Фишка истории в том, что младший сын, лузер, по мнению доминирующей матери и удачливого брата, занявшись продажами «Пежо» и уехав из дома, возвращается бунтарем. Он восстает против традиционного уклада семьи и хочет расторгнуть помолвку. Ясное дело – вдали от дома ощутив себя свободным человеком, он влюбился в девушку, современную, деловую и успешную. Любовь оказалась взаимной. Хеди готов бросить все и уехать с любимой за рубеж.

История, как видим, незамысловатая. Актер в главной роли показался мне совсем не обаятельным. Но жюристам виднее: именно он, дебютант Маджд Мастура, увез в Тунис «Серебряного медведя» за главную мужскую роль. В этом решении жюри просматривается логика политического свойства. К тому же универсальная тема семьи, семейных традиций и их разлома всегда актуальна, на мусульманском материале тем более. Как не вспомнить «Развод Надера и Симин» (2011), иранскую мелодраму, собравшую всех главных «Медведей»,

«Когда тебе семнадцать», режиссер Андре Тешане

ставшую международным хитом и увенчанную «Оскаром» за лучший иноязычный фильм. В «Хеди» нет того драйва. Режиссер–дебютант еще не владеет искусством авторского голосоведения, без чего фильм теряет индивидуальность.

Авторство мелодрамы «То, что будет» Мии Хансен-Лёв, получившей серебро за лучшую режиссерскую работу, принадлежит, на мой взгляд, Изабель Юппер, исполнительнице главной роли. Именно Юппер – стиле- и смыслообразующая фигура фильма. Если бы великая актриса не согласилась сняться, то и картины этой не было бы. Героиня, доктор философии, школьный преподаватель, мать двоих детей, преданная дочь синильной матери и жена своего мужа, в исполнении Юппер – узнаваемый, точный в деталях портрет современной интеллектуалки, смиренно несущей на хрупких плечах еще и вековое женское бремя. Однажды муж, совсем не лидер в этом доме, проборматывает невнятно: мол, полюбил другую. И уходит. И что же? Наша героиня приняла и этот вызов судьбы и стала жить дальше, не сбавляя темпа и с радостью приняв еще и титул бабушки.

Разумеется, гендерный дискурс фильма прибавляет ему баллы в политкорректном сообществе, где традиционные роли женщины и мужчины давно пересмотрены. В фильме «То, что будет» муж героини выглядит слабаком, который и не думал бороться с женой за первенство в семье, но тихо страдал. Пока не встретил женщину, повысившую его самооценку. Расстановка сил в картине Мии Хансен-Лёв настолько типологична, что у режиссера нет резона уходить в глубины психологической драмы. Изабель Юппер отыгрывает все фактом своего пребывания в кадре.

В конкурсе были фильмы, любопытные уже тем, что на нашей почве подобные одуванчики не растут. Наша режиссура такой тематикой не

«То, что будет», режиссер Миа Хансен-Лёв

озабочена, а публика и вовсе не захочет смотреть «про это». Обсуждать на кухне, с подругами – милое дело. Но выносить в публичную сферу такой интим – тут российская культурная матрица, испещренная множеством табу, сопротивляется.

Что делать, какое решение принять, если вам предстоит родить ребенка с синдромом Дауна, – сюжет не просто провокативный, он, между прочим, актуальнейший по нынешним временам. Такое случилось с героиней фильма «24 недели», эстрадной актрисой разговорного жанра (в этой роли снялась Юлия Йенч). Вместе с бойфрендом они решают: рожать. Но это еще не все! Следующее УЗИ показало: этому ребенку, едва он родится, предстоит операция на сердце! И тут героиня ломается. И идет на искусственные роды. Этот эпизод, снятый в режиме реального времени, на мой вкус, перебор, физиология. Видимо, режиссер Анне Зора Беррашед решила дожать зрителя. Она же радикалка, судя по прежним ее картинам, тоже завязанным на острых моральных ситуациях.

В финале героиня дает интервью на радио и честно говорит, что не знает, правильно поступила или нет. Словом, интерактивный ход, подразумевающий дискуссию. В рейтинге критиков кто-то из мужчин раздраженно поставил фильму жирный крест.

Конкурсная драма тонкого лирика Андре Тешине «Когда тебе семнадцать» – про однополую любовь. Звучит грубо, да и неверно. Пожалуй, точнее так: речь идет о подростках, еще не определившихся со своей сексуальной ориентацией.

Поначалу парни яростно враждуют. Житейские перипетии их то сближают, то отдаляют. Учатся парни в одной школе. Блондин Дамьен живет в городке, у подножия горы, с мамой-врачом и папой – военным пилотом. А брюнет Томас – скорее всего, алжирец, – приемный сын в бездетной

«Хеди», режиссер Мохамед Бен Аттиа

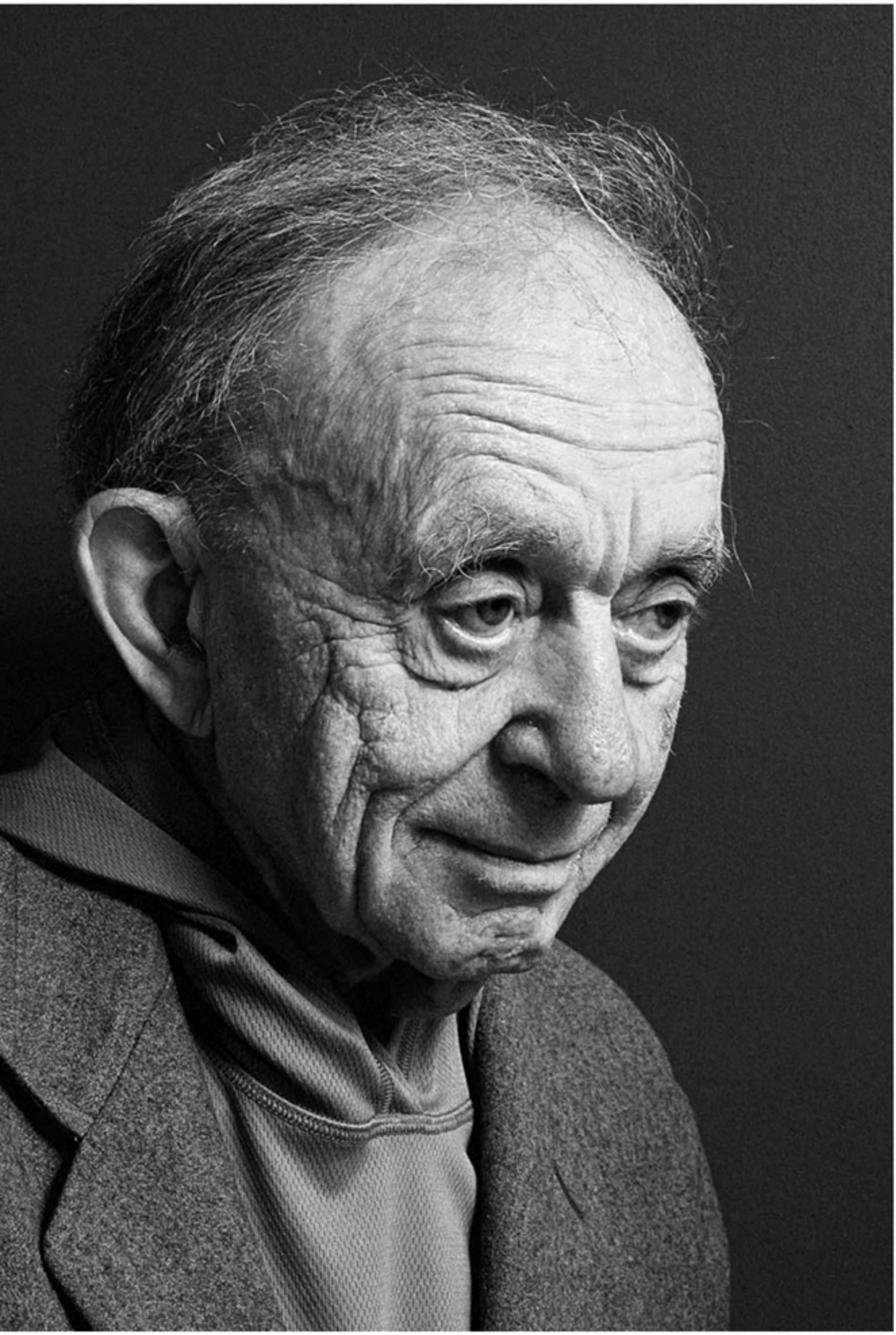
семье, живет в горах, на маленькой ферме и тратит часа три на дорогу в школу и обратно. Однажды врач по вызову приезжает в горы к пациентке, приемной матери Томаса. И приносит нежданную радость в дом: женщина ждет ребенка! Начинается семейное сближение. Марианна, мать Дамьена, приглашает Томаса пожить у них, чтобы не тратить столько времени на дорогу в школу. С поселением Томаса в атмосфере дома повисает такое сексуальное напряжение, что однажды Марианна просыпается, разбуженная сновидением, где она видит себя в объятиях Томаса. Это знак развития событий, о чем еще нет ни слова, ни намека.

В семье Дамьена случается трагедия: погибает папа. Гибель отца, одиночество, неприкаянность, внутренний конфликт, и Дамьен сам не понимает, почему он ищет защиты в сильных объятиях Томаса.

Фильм снимался во французских Перинеях, на родине режиссера, в его любимых пейзажах. Рыхлый снег по колено, дожди и оттепель, солнце в рваных облаках, незамерзающее озеро в горах, где время от времени плавает закаленный Томас, – пейзажи выполняют функцию психологического комментария к сложным отношениям парней.

В западном кино тема однополой любви давно вошла в мейнстрим. К нам из Швеции мелодраму Лукаса Мудиссона «Покажи мне любовь» занесло в 1998-м. То была первая ласточка на нашем целомудренном экране. Нынче уже есть настоящие шедевры этого толка, увенчанные каннской «Пальмой» («Жизнь Адель») и даже «Оскаром» («Горбатая гора»).

В обозримом будущем мы вряд ли смиримся с тем фактом, что многие молодые люди проходят через искус однополой любви. И что это нормально. Но своя рубашка ближе к телу. Жизнь будет развиваться, а мы не расстанемся с ханжеством и будем пестовать его и дальше, что на руку нынешним идеологам, озабоченным «скрепами». ◆



Максим Казючиц

ФРЕДЕРИК УАЙЗМЕН: ПСИХОПАТОЛОГИЯ ОБЫДЕННОЙ ЖИЗНИ

Американский документалист Фредерик Уайзмен занимает совершенно особое место даже в таком ряду, как отцы-основатели метода включенного наблюдения Дрю, Ликок, братья Мейзл, Пеннебейкер. Он определяет «синема-верите» и прямое кино не иначе как «bullsh#*t» и категорически отказывает неигровым фильмам в какой-либо претензии на объективность. Подавляющее большинство его работ глубоко социально в том смысле, что формальный объект съемки – различные сюжеты, имеющие отношение к сфере здравоохранения, образования, социальной защиты населения, судебной и исполнительной власти, экологии. Одновременно Уайзмен – один из наиболее плодовитых и успешных независимых режиссеров-продюсеров экранной документалистики. По стилю его фильмы относятся к ультралевому крылу «синема-верите», которое он ненавидит: там нет комментария, нет конкретного героя-актанта, композиция при всей простоте может показаться лишенной смысла. Проблему в своих работах Уайзмен также обнаружить сразу не позволит.

Критика и клиника

Медицинские темы неизменно являются узловыми в творчестве режиссера, перевешивая «суму и тюрьму». Болезни, ведущие к смерти, для режиссера значительнее любых проблем социальной незащищенности и преступности. За двадцать с лишним лет Уайзмен основательно выработал пласт неподатливой породы американского здравоохранения. Охватить круг вопросов от психопатологии до состояния комы удается не каждому документалисту.

Первый крупный успех Уайзмена – «Безумцы Титиката» (Titicut Follies, 1967). Фильм построен

←
Фредерик Уайзмен

«В Джексон-Хайтс»

согласно формальным критериям «прямого кино», однако здесь совсем нет комментария, даже сугубо информационного, без чего сложно представить себе, в частности, работы Дрю и Ликока. При подобном лаконизме художественного материала иные средства, кроме внутрикадрового (камера), межкадрового (на монтажном столе) монтажа и самого объекта съемки, практически выводятся за скобки. Таким образом, автор получает крайне сильное художественное средство – материал, трактовка которого неизбежно становится символической.

Интерес к психиатрии в этот период для Европы и США – обычное явление. Психическое, вероятно, становится симуляцией или компенсацией религиозного, утраченного после второй мировой. Изображением без образа. Мишель Фуко в эти годы приступает к разработке своей любимой темы клиники и сумасшествия как истоков репрессивной машины современного социального устройства. В Америке проводятся эксперименты Стэнли Милгрэма в рамках психологии подчинения. Итогом подобных междисциплинарных штудий стал новый портрет современного общества: тотальное недоверие к любым институтам культуры как основным источникам репрессивного, идеологического, тоталитарного.

«Безумцы Титиката» начинаются и завершаются музыкальным ревю – ежегодным отчетным концертом пациентов «Бриджуотер стейт хоспитал» (Bridgewater State Hospital), лечебно-исправительного учреждения закрытого типа. Герои проекта выступают перед собратьями пациентами и руководством. В середине фильма расположен ряд эпизодов, изменяющих отношение к этим людям. Ансамбль героев разнообразен – от вполне безобидных больных людей до преступников, отправленных на принудительное лечение.

«Бешеный конь»

Сразу после выхода первый полнометражный документальный фильм Уайзмена, тогда еще нью-йоркского адвоката, стал эпицентром скандала. Несмотря на закрытый характер государственного унитарного предприятия, обхождение с пациентами противоречило всем допустимым этическим нормам. Постановлением суда штата Массачусетс фильм запрещался к прокату[1]. Однако и сегодня техника «экзистенциального кино» (existential cinema[2]) приносит свои плоды. Проблема не в пациентах и не в лечебнице. Уайзмен безошибочно определил основной излом: сама система института медицины не видит человека, поскольку психопатология, как известно, занимается не нормой, а исследованием отклонений. Для персонала пациенты не вполне люди, равно как и для юстиции граждане де-факто также не совсем люди, а лишь субъекты права. Это совершенно наивное исходное суждение в наши дни оказывается особенно актуальным.

В дальнейшем о медицине Уайзмен высказывается и в телевизионном «Госпитале» (Hospital, 1970). Крупное государственное лечебное предприятие «Метрополитен хоспитал» (Metropolitan Hospital) в Нью-Йорке исследовано обстоятельно, согласно той же художественной схеме. Демонстрируются основные направления деятельности (хирургия, наркология), отбираются наиболее показательные случаи. Весь материал сопровождается врезками совещания работников учреждения и параллельными сценами из жизни медперсонала. В этом фильме Уайзмен, вероятно, ближе всего подходит к воплощению своей концепции, которую примерно в то же время сформулировал выдающийся мастер документального кино Герц Франк: «без легенд» – это когда герой/герои словно бы выключены из социокультурного контекста, из системы. И в зависимости от самого материала смысл фильма мог получить далеко идущие трактовки.

1. См.: Benson Th., Anderson C. Reality fictions. S. l., 1989. P. 20–34.

2. Ibid. P. 312.

Картину предуведомляет титр (не редкость для картин Уайзмена), информирующий о том, что многие действия и высказывания могут нарушить покой зрителя. Парадоксальность же материала заключается в несоответствии привычных представлений о профессии врача и фактического состояния дел. Больница, показанная в этом ТВ-фильме или специально подготовленная для документальных съемок, а также больница, куда ложатся на обследование зрители, составляют разительный контраст с учреждением в фильме Уайзмена. Режиссер находит особый ритм; обитатели больницы, привыкшие к кинокамере, живут особой внутренней жизнью так, словно окружающего мира больше не существует. Подобная композиция материала вызывает вполне естественный эффект зрительского участия. Когда нет возможности двигаться за сюжетом, смотрящий на экран следует за конкретным действием конкретного эпизода. «Госпиталь» выходит накануне поворотной точки в истории телевидения США.

Медицинская тематика Уайзмена расширяется в 1980-е. Фильм «При смерти» (Near Death, 1989) посвящен отделению интенсивной терапии клиники «Бет Исраэль» (Beth Israel Hospital) в Бостоне. Герои картины – безнадежные больные пациенты. Персонал ведет переговоры с родственниками об отключении аппаратов жизнеобеспечения, о лучших способах вентилирования легких, о погребении и выписке немногих счастливцев. Выбранная тема и отснятый материал экзотичны, поскольку подобные отделения лишены естественного действия: больные, в основном пожилые люди, тихо угасают или тихо передаются на руки ближайшим родственникам. Поэтому телесериалы и конвейерная теледокументалистика обходят этот мир стороной. Мертвецов и стариков (кладбища и дома престарелых), как заметил Бодрийяр, современная цивилизация вполне закономерно выносит за пределы городов: тело постмодерна уродливое, но молодое. Обитатели медицинского центра «Бет Исраэль», однако, оказались в городской черте. И для нескольких возвратившихся пациентов болезнь привела к славе.

Невидимые люди, невидимые вещи

Люди улицы, социально неустроенные, живущие на грани нищеты, – еще одна важная тема в творчестве Уайзмена. Фильм «Муниципальное жилье» (Public Housing, 1997) – большой проект об обитателях микрорайона в пригороде Чикаго. Его конъюнктура, естественно, требовала, чтобы кроме жителей съемных жилищ была представлена работа по их обслуживанию. В жестких рамках тематического клише гораздо легче уместить авторский замысел. Свой подход Уайзмен формулирует еще в 60-х: дать аудитории такой материал, в котором факты предоставляют зрителю возможность за клише увидеть художественный образ[3], – и продолжает следовать ему в проекте «Муниципальное жилье».

Фильм метражом около трех часов состоит из сцен, снятых методом наблюдения, модно именуемый fly on the wall – «муха на стене». Этот взгляд за стену муниципального съемного жилья открывает мир,

3. Ibid. P. 34.

вполне опознаваемый в России: мир подполов, бараков, подвалов. Формальное сквозное действие, согласно плану заказчика фильма, – неусыпная забота социальных служб о жителях съемных домов. К последним приходят сантехники, дезинфекторы, организуются кружки и собрания, культурные мероприятия для проведения досуга. Финал проекта вовсе патетичен – вручаются дипломы выпускникам программы MBA, магистрам делового администрирования. Однако сам материал смонтирован в рамках иной концепции. Любая социальная активность периодически прерывается разными вставными эпизодами, суть которых всегда одна. Полиция останавливает обитателей на улице, обыскивает, допрашивает, отпускает или забирает. Речь вовсе не о презумпции виновности. Это типичная ситуация: в криминальном районе все обитатели вызывают априорную напряженность работника полиции. Совершенно не важно, совершили ли они что-либо противоправное: безопасности не бывает слишком много. Остановить могут вне зависимости от пола и возраста, даже случайно забредших сюда граждан. Документ всегда нужно носить с собой.

В фильме «Домашнее насилие» (Domestic Violence, 2001) метраж отведен поровну работе полиции и социальных служб. Картина иллюстрирует один из основных тезисов режиссера: дать людям немного больше информации о том, что казалось знакомым в целом. Впрочем, для зрителя 2000-х вряд ли стало откровением, что полиция и социальные службы способны рекомендовать траекторию спасения. Решить вопрос рецидивов насилия в семье можно, нередко только переведя дело в юридическую плоскость, что тянет целый комплекс неизбежных изменений: распавшийся брак, неполная семья, лишение родительских прав, уголовная или административная ответственность и т.д.

Арестованные нередко возвращаются из полиции после душеспасительной беседы, и все начинается вновь. В эпизодах о работе службы психологической помощи ее сотрудники пытаются вывести из замкнутого круга уже взрослых женщин, подвергшихся в детстве насилию со стороны собственных родителей. Маленькие дети также приходят со своим отнюдь не детским опытом. «Домашнее насилие» для российского зрителя после фильмов Костомарова, Лозницы или Сигарева покажется практически идентичным национальным продуктом.

Учителя, судьи и др.

«Средняя школа» (High School, 1968) – второй фильм Уайзмена, ставший классикой сразу после выхода в прокат. Взгляд на институт школы в пределах метода включенного наблюдения и все следующие отсюда нестыковки с общепринятыми мифами о начальном образовании стали для аудитории 60-х откровением. Впрочем, подобный трюк виртуозно проделывали и в Европе, назовем хотя бы картины режиссера-документалиста Жана Руша. Сдать шесть карт вместо пяти: снять плановую работу с одним названием, но совершенно о другом. В этом ощущается изящество потомков просвещенного века. «Хроника одного лета»

«Национальная галерея»

(Chronique d'un été, 1961) Эдгара Морена и Жана Руша – не первый, но единственный, по сути, документальный манифест «новой волны» и эпитафия эпохе модерна, словно басни Лафонтена, все дальше относимые ветром времени.

В «Средней школе», возможно, впервые в неигровом кино США вполне заурядные старшеклассники и преподаватели могли казаться параллельной реальностью Америке времен Никсона. Сейчас более по литературе тех лет или путем мысленного эксперимента можно найти то, что именно шокировало тогдашнего зрителя. Некоторые моменты, впрочем, сохраняют свою актуальность. Через систему образования конца 60-х прошла трещина, которая отделила золотой век США времен Кеннеди от поляризованного общества 60–70-х. Вначале Вьетнамом, затем расовыми и гендерными вопросами, а затем и сексуальной революцией.

Школа, как и положено, попыталась совместить все. Школьный тьютор вызывает на ковер девицу за юбку, длина которой не дотягивает до классических образцов английского стиля. Матроны, ветераны в сфере образования, обучают юных американок походке истинных леди. И только молодым людям, согнанным в актовый зал, гинеколог/уролог вещает со сцены об основах женской физиологии и коитуса. Стоит отдать ему должное, лекция носит весьма доступный характер, приправленный живыми подробностями. Отечественная культура для подобных разговоров отводит, как правило, мужские отделения в общественных парных.

В проекте «Суд по делам несовершеннолетних» (Juvenile Court, 1973) дан обстоятельный анализ противоположного полюса американской реальности. Через суд проходят сотни дел и людей, сюда приводят ребят с улицы, здесь рассматриваются первые правонарушения

«Танец. Балет Парижской оперы»

и начинаются преступные карьеры. Кульминационный эпизод – осуждение шестнадцатилетнего Боба, участвовавшего в вооруженных ограблениях магазинов. Герой окажется психически нездоровым и будет направлен на принудительное лечение и обучение в специальной школе. Институт юстиции здесь, в пересчете на отечественные реалии, вызывает зависть. Он действует как хорошо отлаженный механизм: система стремится учесть возможности подопечных и не сломать их жизни.

Полиция системы – система полиции

На протяжении многих лет критика и зрители предъявляли Уайзмену в сущности одни и те же претензии. Суть их сводилась к следующему: герои мало были похожи на привычные, прежде знакомые стереотипы, образы массовой культуры. Полицейские из проекта Уайзмена «Закон и порядок» (Law and Order, 1969) – не злодеи, не герои. В художественном хронотопе режиссера это рутинные работники. Они исполнители, неразрывно связанные с населением: арестовывают, помогают перенести беспомощных стариков в карету «скорой помощи», везут подкидышей в социальную службу.

Блюстители закона 1960-х мало отличаются от своих коллег 1990-х или 2000-х. Они точны, эффективны, разве что в XXI веке тоньше понимают границы разумного насилия. В одном из интервью, сразу после выхода фильма, Уайзмен пытался объяснить, как полицейские позволили снимать ему такое количество, даже по сегодняшним меркам, насильственных действий. Речь шла об известной сцене: полицейский во время рейда вытаскивает спрятавшуюся на складе молодую проститутку и, зажав локтем сонную артерию, душит, пока та не начинает хрипеть и задыхаться. Такой метод позволил сломать лед молчания.

«Модель»

Девушка сообщила полиции имя, возраст, адрес. Затем блюстители поднимаются вместе с ней в номер, проводят обыск и отправляются в отделение. Все это в Америке 60-х происходит в присутствии съемочной группы.

Уайзмен резонно замечает, что перед нами абсолютно иное понимание социальной нормы: она релятивистская. Круг возможных действий полицейского, который известен из газеты или телепроекта, существенно отличается от уличных реалий. Но система современной культуры такова, что жители города в массе своей нечасто видят полицию «в работе». Отвечая интервьюеру, Уайзмен был прав: если бы полицейские не считали подобные действия нормой, они не позволили бы их снимать. Как покажет время, телевидение прекрасно ухватит это несоответствие, но несколько позже. В 1989 году в эфире телеканала Fox выйдет знаменитый документальный сериал «Полицейские» (Cops), в котором задержание преступника (с перестрелками, мотивированным и немотивированным насилием) будет происходить в режиме реального времени. Насилие станет основным условием экранного зрелища. А к 2000-м появятся так называемые «новые» игровые сериалы с «новым» типом полицейского-героя, не боящегося крови и оставляющего порой что-то из конфиската себе.

Массы и искусство

Какое место занимают более и менее классические институты культуры, исследует Уайзмен в недавних проектах – «Бешеный конь» (2011) и «Национальная галерея» (National Gallery, 2014). Режиссер, следуя своему методу, исключает будни знаменитого парижского кабаре из культурного контекста. Стиль и художественный месседж Уайзмена особенно заметны, если сравнить его картину с вышедшим ранее

французским «Кабаре Crazy Horse» (Crazy Horse revival, 2007) Арно Левера и Мари-Лор Даженель. Многочисленные интервью, закадровый комментарий у французов вынуждают смотреть на обнаженное тело так, словно это материал обычного голливудского музыкального фильма о полной превратностей жизни «грязных танцев». В таком виде проект Левера и Даженель стремится доказать свободу обнаженного тела так, будто на дворе все еще начало 1970-х, а Бодрийяр не выпустил книжку «Символический обмен и смерть». Эротизм в стриптизе, рекламе – «вторичная нагота», от которой давно не стало толку, но ее используют за отсутствием иного.

В фильме Уайзмена нет сквозного героя, бойкой танцовщицы, забывающей себя в искусстве танца и говорящей о своих успехах на камеру непрестанно, нет магистральной линии от кандидатки в дебютантки. Интервью заменены сценами бесед административного персонала, танцовщицы по большей части молчаливы. Как и персонал кабаре – они рутинные работники системы массовой культуры. Об истоках интереса к проекту Уайзмен высказался определенно: «Люди пытаются создать эротические фантазии, имеющие коммерческое выражение».

Мысль Вальтера Беньямина о том, что изобразительное искусство проиграло кинематографу, потому что пониманию шедевра в живописи надо хоть немного учиться, вероятно, могла бы стать отправной для проекта Уайзмена «Национальная галерея». Лондонская Национальная галерея для режиссера прежде всего культурный институт, который в цифровую эпоху решает среди прочей рутины один-единственный вопрос: как объяснить, что шедевр есть ценность культуры.

Фильм – своеобразное послание тогда еще восьмидесятичетырехлетнего мастера, одного из последних создателей традиции «прямого кино»/«синема-верите» миру. Люди, наполняющие залы галереи, разнородны, но в массе скользят поверх полотен, отвлекаясь на комментарии звукового гида или балетные дивертисменты, устраиваемые руководством для привлечения публики. Следом за кульминационной частью фильма – танцевальный дуэт, резво выстукивая пробками пуантов, скрылся в одном из коридоров – зал галереи пустеет, картины Рембрандта, Босха, Брейгеля последовательно монтируются в финальную монтажную фразу. ◆

Kämpfer
Die Maier
in Streik getreten.

Владимир Забродин

ЭЙЗЕНШТЕЙН НА РАНДЕВУ С ЕВРОПОЙ

Август – декабрь 1929 года

Прежде чем приступить к делу, необходимо объяснить мотивы, которыми руководствовался автор хроники, предлагаемой ниже читателю.

Какими сведениями о зарубежной поездке С.М.Эйзенштейна мы располагаем? Процитируем данные «Летописи жизни и творчества С.М.Эйзенштейна» – единственной до сих пор на русском языке (см.: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 1. М., 1964, с. 572–590). Позволим себе прокомментировать сведения за 1929 год (с. 580–581).

> «Август, 19. Эйзенштейн, Г.В.Александров и Э.К.Тиссэ выехали в заграничную командировку для изучения техники зарубежной кинематографии».

Верно, что выехали именно в этот день, но цели поездки были все-таки другими.

> «Август, 25. Эйзенштейн находится в Берлине».

Не ясно, почему выбрано это число: Эйзенштейн находился в Берлине с 21 августа до конца месяца. За это время много чего важного случилось, но именно 25-го не произошло ничего значительного.

> «Сентябрь, 3–7. Группа Эйзенштейна присутствует на конгрессе независимых кинематографистов в Ла-Сарразе (Швейцария) в качестве гостей. Эйзенштейн выступил с докладом».

Все кажется точным, хотя сам Эйзенштейн был не гостем, а участником конгресса. Поскольку местечко находится во французской части Швейцарии, то правильно его писать по-русски Ла Сарра.

> «Сентябрь, 10, 16, 17. Эйзенштейн выступил в Цюрихе с докладами «Русское кино и мое

←
Эдуард Тиссэ, Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров в Музее Ленина. Цюрих, сентябрь 1929

творчество». После третьего доклада в кинотеатре «Форум» в рабочем районе Цюриха выступления Эйзенштейна в других городах Швейцарии были запрещены».

10 сентября Эйзенштейн не делал доклада.

«Сентябрь, 18. Швейцарская полиция предложила группе Эйзенштейна покинуть Швейцарию. Группа выехала в Германию».

Покинуть Швейцарию должен был один Эйзенштейн. Однако в Германию с ним вылетел и Александров. Тиссэ же остался в Швейцарии.

«Сентябрь, 19. Выступление Эйзенштейна о советских фильмах по радио в Берлине».

Эйзенштейн выступил по берлинскому радио 29 сентября, а 19 сентября он и Александров провели день во Франкфурте.

«Сентябрь – октябрь. Встреча в Берлине с художником Г.Гроссом и писателем Л.Пиранделло».

Можно подумать, что это была встреча троих: между тем с Пиранделло Эйзенштейн виделся до поездки в Швейцарию, а с Гроссом – по возвращении в Берлин.

«Октябрь, 13. Эйзенштейн выступил в Гамбурге в Обществе народного фильма с докладом «Русское кино и мое творчество». Октябрь, 20. Состоялось вторичное выступление Эйзенштейна в Гамбурге в самом большом театре города с докладом о советском кино».

Эйзенштейн прибыл в Гамбург только 18 октября, 13-го он был в Берлине, поскольку болел (то ли желудочным гриппом, то ли просто расстройством желудка). Выступление 20 октября было единственным, а не вторым («вторичными», как известно, бывают половые признаки).

«Октябрь. Выступление Эйзенштейна в Берлинском психоаналитическом институте по вопросам выразительности человека».

В октябре 1929 года такого выступления не было. Оно случилось в другое время (в следующем году).

«Ноябрь, начало. Пребывание Эйзенштейна в Бельгии».

Уже с 30 октября Эйзенштейн и Александров «пребывали» в Лондоне: из Кёльна до Остенде они добирались, скорее всего, поездом, бельгийская виза была транзитной.

«Ноябрь, 18–19. Эйзенштейн выступает в Лондоне с лекциями по кинематографии. Встречался с Бернардом Шоу».

Лекция Эйзенштейна – первая из запланированных шести – состоялась 19 ноября. Остальные были прочитаны в декабре. Встреча с Шоу состоялась в декабре (между 9-м и 19-м – дату еще предстоит уточнить).

«Ноябрь, 29. Выехал из Лондона в Париж».

Эйзенштейн был в Париже уже 22 ноября. Из Лондона он выехал 20 ноября.

«Декабрь, 3. Возвратился в Лондон».

Мы не можем ни подтвердить, ни опровергнуть это утверждение. До уточнения даты этого события остается смириться с предложением «Летописи…».

> «Декабрь, 7–9. Эйзенштейн находится в Кембридже. 8 декабря выступил с докладом по общим вопросам теории кино в Кембриджском университете.
> Декабрь, 13. Выступление Эйзенштейна в Лондоне в Обществе культурной связи между народами Британии и СССР с докладом «Кинопроизводство Советской России».
> Декабрь, 20. Общественный просмотр фильма «Старое и новое» в Париже, на котором присутствуют авторы фильма».

Надеемся, что здесь все верно. Правда, свой фильм Эйзенштейн в это время упорно называл «Генеральная линия», хотя в отечественном прокате он известен как «Старое и новое».

> «Декабрь, 30. Эйзенштейн выступил в Антверпене в обществе культурных связей с Россией с лекцией «Понимание искусства кино».

В конце декабря Эйзенштейн не мог выступать в Антверпене, поскольку находился в Париже. В Голландию он попал во второй половине января следующего – 1930 – года.

Самое грустное во всей этой истории, что фиктивные даты и фиктивные события до сих пор – уже более полувека – кочуют из одного издания в другое – и не только у нас, но и за рубежом.

Думается, пора расстаться с этими фантазиями.

19 августа 1929 года группа кинематографистов (в нее вошли Сергей Михайлович Эйзенштейн, Григорий Васильевич Александров и Эдуард Казимирович Тиссэ) с копией фильма «Генеральная линия» выехала в Германию.

20 августа с пограничной станции Негорелое Сергей Михайлович отправил телеграмму матери, которая приехала в Москву проводить его: «ПРОЕЗЖАЕМ ГРАНИЦУ ПРИВЕТ ЖЕЛАЕМ СЕРЕЖА» (1 – 1151, л. 3*).

В тот же день в Ленинград была послана открытка: «*Привет матушке из города Варшавы. Смотрели город – ничего себе. Целую крепко Сын Сергий*».

За сыновьим приветом следовала приписка: «*Вот Ю.И., он Вам написал сам. Гриша*» (там же, л. 4).

Германия. 21 августа – 31 августа

21 августа группа прибыла в Берлин. В своих корреспонденциях Сергей Михайлович указывал следующий берлинский адрес: Гейсбергерштрассе, 39.

Можно предположить, что в тот же день он отправил письмо в Париж Леону Муссинаку. Оно начиналось так:

* Ссылки на документы из фонда Сергея Михайловича Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, фонд 1923) даются в тексте с указанием номеров описей, единиц хранения и листов.

«Вот я и в Берлине, в качестве делегата на Конгресс в Ла Сарра. Но еще без визы на въезд в Швейцарию. Завтра буду разговаривать с Бела Балашем. Затем буду писать по этому поводу г-ну Роберу Арону»[1].

Леон Муссинак и Бела Балаш были, как и Эйзенштейн, делегатами Международного конгресса независимого кино, который должен был проходить в замке Ла Сарра близ Лозанны. Робер Арон был инициатором его проведения и одним из организаторов. Проблема состояла в том, что Александров и Тиссэ не были делегатами конгресса (как и журналист Л.Сухаребский, редактор журнала, интересы которого были связаны с научно-просветительским кинематографом) и задача получения виз казалась Муссинаку, ответившему на письмо Эйзенштейна 24 августа, делом «почти совершенно невозможным»[2].

По всей видимости, хлопоты о визах для Александрова и Тиссэ стали поводом и для встречи с драматургом Луиджи Пиранделло: он был одним из патронов конгресса. (Посредником в этом деле стал сотрудник торгового представительства Д.Марьянов – зять Альберта Эйнштейна). Об этом Сергей Михайлович написал в мемуарной главке «Отто Эч и артишоки» в 1943 году[3].

Конечно, это было не самым важным занятием, но, пожалуй, самым неотложным. Тем более что участию в этом конгрессе придавалось особое значение. Вопрос неоднократно ставился руководящими органами ВКП(б)[4].

23 августа Эйзенштейн написал письмо Кеннету Макферсону, редактору журнала «Close Up». В постскриптуме письма упоминалось о «рукописи книги» по теории кино[5].

Надо напомнить, что журнал уже печатал работу Эйзенштейна (написанную совместно с Александровым и Пудовкиным) о будущем звукового фильма в октябре 1928 года. И Сергей Михайлович, предполагавший до отъезда за границу издать на родине книгу, подводившую итоги его пятилетних теоретических поисков, посчитал целесообразным напечатать часть своих статей за рубежом.

Публикации в зарубежных изданиях, надо полагать, оплачивались, деньги тратились, как и раньше, на покупку нужных книг.

24 августа сын отправил матери открытку:

«Дорогая Матушка!

Шлю первый привет из Берлина. Пока все идет хорошо. Как Тебе понравилась картинка?»

«Картинка» – фотография – запечатлела ночной Берлин, площадь в районе зоопарка.

Далее следовал берлинский адрес.

«С Жаки списались. Очень трогательно. Он на курорте. Целую крепко, крепко» (1 – 1551, л. 5).

Сергей Михайлович не сразу написал матери из Берлина. Ему, оказывается, надо было списаться с неким Жаки и установить его местопребывание.

1. См.: Муссинак Л. Избранное. М., 1981, с. 238.
2. Там же.
3. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. М., 1997, с. 37–39.
4. См. в кн.: «Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы». М., 2005, с. 101–103.
5. См. в кн.: Seton M. Sergej M. Eisenstein. A Biography. London. 1952. P. 127.

Это имя часто встречалось в письмах Эйзенштейна к Юлии Ивановне времени его первых театральных успехов[6].

Тогда еще не было понятно, о ком идет речь. Но сравнительно недавно нам удалось установить, кем был этот самый Жаки. Если воспользоваться нынешними «обтекаемыми» дефинициями, это был «гражданский отчим» Сергея Михайловича – Яков Андреевич Тикстон[7].

Не вызывает сомнений, что в своем письме Якову Андреевичу Эйзенштейн сообщил о своем приезде в Берлин, а тот назначил дату свидания.

24 августа Эйзенштейн написал открытку в Берлине, однако отправил ее только на следующий день, как и еще одну:

«Дорогая мать!

Здесь в Варнемюнде проводим первый «Week end» в Германии.

Целую.

Сергий

Warnemunde на пол-пути между Берлином и Копенгагеном.

Сюда и обратно катили на машине.

Наши шлют сердечный привет» (1 – 1551, л. 6–6 об.).

25 августа в тот год приходилось на воскресенье, и группу наших кинематографистов вывезли на берег Балтийского моря.

Упоминание Копенгагена (в открытке подчеркнуто) в послании не случайно: там жил Яков Андреевич.

Из переписки Сергея Михайловича с матерью можно понять, что Я.А.Тикстон часто писал из-за границы Юлии Ивановне, а во время пребывания Эйзенштейна за границей между ними велась оживленная переписка. Остается только пожалеть, что в архиве режиссера не сохранилось почти ничего из писем Я.А.Тикстона.

Наконец 29 августа в отеле «Эспланада» Обществом друзей новой России был дан банкет в честь делегации советских кинематографистов. Среди присутствующих была Кэте Кольвиц. Выступали автор романа «Берлин, Александерплац» Альфред Дёблин, актер Александер Гранах, режиссер Ганс Рихтер. Выступал на банкете и Эйзенштейн. Отчеты о выступлениях появились в ряде печатных изданий.

Надо сказать, что разного рода публикации в прессе (репортажи, интервью и т.д.) сопровождали зарубежную деятельность группы, однако до сих пор в нашем киноведении не проведена ни публикаторская, ни аналитическая работа с этим материалом: не отделены существенные материалы от журналистского мусора, достоверные сведения от фальсификаций и откровенно лживых сообщений. Между тем этот период в жизни режиссера – один из самых плодотворных и самых драматических (чтобы не сказать – трагических). Перед отъездом группы в Швейцарию Г.Александров написал подробное письмо П.Аташевой.

Из него выделим два момента:

«Пишу в просмотровом зале, пока Арнольд Цвейг смотрит картину для того, чтобы делать немецкие надписи»;

6. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. М., 2005, с. 136, 144, 150, 156, 171, 194, 241.

7. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., 2011, с. 117, 118, 211, 212, 214–220.

«У нас не было бы денег, ибо мы их получили сейчас только благодаря сценарию, который вовремя подоспел»[8].

Напомним, что группа выехала в Берлин с копией фильма «Генеральная линия». И показы этого фильма (с авторским названием и, не исключено, в авторской версии) – важнейшая составная часть европейской части командировки: Эйзенштейн добивался «синхронизации» (то есть озвучания) фильма.

В письме от 31 августа речь идет о том, что лента готовится для немецкого проката – известный писатель Арнольд Цвейг приступил к работе.

Что касается сценария, то, без всяких сомнений, речь идет о литературном варианте «Генеральной линии». Под названием «Борьба за землю» он был издан в переводе на немецкий язык в марте следующего года вместе со статьей Эйзенштейна «Сценарий? Нет: киноновелла» (в русском варианте известной как «О форме сценария»).

Дополнительные сведения о пребывании в Берлине в последней декаде августа можно почерпнуть в письме Эйзенштейна Максиму Штрауху, написанном 20 сентября 1929 года, сразу после возвращения в столицу Германии из Швейцарии. Здесь важны сведения о предпочтениях режиссера: из всех своих многочисленных знакомств он выделяет встречи с историком и искусствоведом Эдуардом Фуксом и актрисой Валеской Герт (с которой познакомился в предыдущем году, когда она приезжала в Советский Союз). С раздражением Сергей Михайлович упоминает об обеде с Пиранделло (здесь интересна подробность, о которой Эйзенштейн не вспомнил в мемуарном отрывке, – Пиранделло предполагал сниматься в экранизации своей пьесы «Шесть персонажей в поисках автора»).

В этом же письме режиссер сообщает о посещении театра Пискатора (с уничижительной оценкой спектакля) и Театра на Шиффбауэрдамм (то есть театра Бертольта Брехта), высоко оценивая актрису Каролу Неер и музыку Курта Вайля[9].

Разумеется, наши путешественники просмотрели много «тонфильмов», но никаких конкретных оценок увиденного в письмах не содержится.

1 сентября группа должна была вылететь в Швейцарию по приглашению швейцарского отделения «Прометеуса» (это была прокатная и производственная фирма, тесно сотрудничавшая с советскими кинематографистами).

Надо признать, что начало поездки складывалось удачно: во-первых, были начаты подготовительные работы по выпуску в Германии «Генеральной линии» (как фильма, так и сценария), во-вторых, была достигнута и другая цель – посещение конгресса в Ла Сарра (что позволило завязать многочисленные знакомства с кинематографистами разных стран – это оказалось весьма полезным в дальнейшем).

8. См. публикацию писем Григория Александрова Пере Аташевой в журнале «Кинограф» (2004, № 14, с 192–193).

9. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 257–259.

1

2

3

1. Сергей Эйзенштейн

2. С Леоном Муссинаком. Съемки шуточного фильма «Буря над Ла-Сарра». Швейцария, 1929

3. Джозеф фон Штернберг, Эмиль Яннингс, Джордж Бэнкрофт, Сергей Эйзенштейн. Берлин, 1929, октябрь

4. Марлен Дитрих в фильме «Голубой ангел»

5. Эдмунд Майзель

4

5

Швейцария. 1–18 сентября

О Конгрессе независимого кино, проходившем с 3 по 7 сентября в замке Ла Сарра, написано довольно много. Сам Эйзенштейн вспоминал о нем в очерке о Леоне Муссинаке[10]. Написали о нем и другие участники этого значимого события[11]. Сергей Михайлович выступал на одном из заседаний. Подготовительные наброски «Мысли к киноконгрессу в Сарразе» также опубликованы[12].

Известно, кроме того, о съемках в гинекологической клинике Цюриха, время от времени появляются в изданиях фото Эйзенштейна с человеческим эмбрионом. Это начало работы над фильмом, позднее названном «Женская беда – женское счастье».

В прессе писали и о высылке режиссера из Швейцарии после одного из его выступлений.

Однако последовательность событий до сих пор не уточнена, часть из них излагается с ориентацией на воспоминания Григория Александрова, которые, на наш взгляд, можно квалифицировать как «скверный анекдот» (или, если угодно, как фантазии в стиле барона Мюнхгаузена).

Между тем пребывание группы в Швейцарии документировано достаточно полно (в том числе и письмами Г.Александрова).

Именно он сообщает о прибытии в Ла Сарра в открытке, посланной П.Аташевой 3 сентября (2 – 2366, л. 4). Этот замок, принадлежавший Элен де Мандро, расположен на берегу Женевского озера вблизи Лозанны (на некоторых корреспонденциях, отправленных во время работы конгресса, стоит почтовый штемпель этого города).

Так, Эйзенштейн и Ганс Рихтер послали Эсфири Шуб серию из четырех открыток, своего рода монтажную фразу сближения юноши и девушки. На первой из них – герои еще отстоят друг от друга – штемпель отправления: *«Losanna 5.IX.29»*. (Вторая отправлена из Ла Сарра 7 сентября, третья – из Цюриха 11-го, последняя, на которой герои слились в сладком поцелуе, – 12 сентября, место отправления почти не поддается расшифровке, на открытке подписи Эйзенштейна и Рихтера[13].)

Ироническая оценка события, случившегося близ Лозанны, содержится в совместном послании учителя и ученика:

«Ла Сарраз

Дорогая Эсфирь Ильинична!

Шлем сердечный привет из этого богоспасаемого места – дворца М-ме Мандро, где играют в Конгресс, а мы отдыхаем на лоне природы.

С.Эйзенштейн

Гр.Александров»[14].

7 сентября Г.Александров посылает из Берна открытку П.Аташевой, что они едут в Цюрих (2 – 2366, л. 5).

Эйзенштейн 8 сентября отправляет из Цюриха шутливую открытку Штрауху:

10. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. М., 1997, с. 327–331.

11. См. в сб.: «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». (М., 1976) тексты Леона Муссинака (с. 207–208), Альберто Кавальканти (с. 218–221), Айвора Монтегю (с. 216–217). См. также письмо Ганса Рихтера Дзиге Вертову от 15 сентября 1929 года и предисловие и комментарии Томаса Тоде («Киноведческие записки», 2000, № 49, с. 208–211).

12. Эйзенштейн С.М. Мысли к киноконгрессу в Сарразе. – «Киноведческие записки», 1997/1998, № 36/37, с. 49–54.

13. РГАЛИ, ф. 3035, оп. 1, ед. хр. 144.

14. Цит. по: Шуб Э.И. Жизнь моя – кинематограф. М., 1972, с. 378. (В книге письмо неверно датировано: 1930. Его следует датировать: 3–7 сентября 1929 года).

«Оказывается от Чистых Прудов до Берна – один шаг (собачий шаг»[15].

Подпись тоже шутливая – свою фамилию Сергей Михайлович уподобляет таксе.

Через несколько дней Эйзенштейн пишет матери:

«Дорогая Матушка!

Вот окно, где отдыхает Твое чадо пару дней, прокатившись на автомобиле: 1) Базель – Цюрих – Лозанна – Берн – Цюрих, и 2) Цюрих – Фирвальдштетское озеро (Telle-Capelle) *– Люцерн – Цюрих.*

Думаю покататься еще, а пока целую крепко, крепко и обнимаю.

Через 5–6 дней снова в Берлине.

Любящий сын Сергий» (2 – 1775, л. 3).

Штемпель отправления: *«Zurich 12.IX.29»*.

Из этого следует, что группа прибыла в Швейцарию через Базель, а в Ла Сарра добиралась через Цюрих и Лозанну (то есть кружным путем). Возвращались в Цюрих через Берн (то есть по прямой). Значит, из Базеля они заехали в Цюрих, где провели 2 сентября, 3-го оказались в Ла Сарра, а 7-го вернулись в Цюрих, где и оставались до высылки из Швейцарии. 8 сентября приходилось на воскресенье, и группа выехала из Цюриха в Люцерн, который расположен на берегу Фирвальдштетского озера.

Telle-Capelle, можно предположить, – это часовня в честь Вильгельма Телля, легенды средневековой Швейцарии, а в Люцерне сохранились значительные фрагменты средневековой крепостной стены (впрочем, интерес Эйзенштейна мог быть связан и с русской литературой: у Льва Толстого есть рассказ «Люцерн», а Николай Ставрогин из «Бесов» Достоевского был гражданином кантона Ури – родины Вильгельма Телля).

Надо сказать, что в известных нам документах не содержится упоминаний о том, чем же занимались кинематографисты с 9 по 12 сентября, о днях с 13-го по 18-е есть точные сведения.

Поскольку письмо Г.Александрова от 14 сентября снова пишется во время просмотра («той картины, которую мы снимаем здесь»), то напрашивается вывод: съемки в гинекологической клинике Цюриха могли происходить только с 9 по 12 сентября.

Впрочем, имеет смысл напечатать это письмо так, как оно было написано, поскольку первая его публикация страдает существенными изъянами:

«14-го сентября 1929 года

Zurich

Швейцария

Дорогая Перл!

Я должен был писать Вам вчера, но дело, которое обсуждалось, было слишком важное. Судите сами. Ротшильд летит на аэроплане в Африку на охоту на один месяц (декабрь). *И, может быть, мы полетим с ним. Вчера были предварительные разговоры*

15. РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1597, л. 20.

с летчиком Миттельцольцер, который нас вчера же утром катал на своем аэроплане над альпийскими снежными горами и потряс наши мозги на всю жизнь – сильными впечатлениями. Вот почему не мог написать Вам вчера, а сегодня тоже важные дела.

В кинотеатре «Бельвю» в 10 часов утра состоялся доклад С.М. о советском кино. Доклад был устроен швейцарским «Прометеусом» для представителей прессы и общественности. После доклада были показаны две части из «Потемкина», две части из «Октября» и две части «Генеральной» (т.е. «Старое и новое»).

Первая и последняя картины и доклад С.М. имели большой успех. Но к концу сеанса выяснилось, что полиция уже информирована и что дальнейшие выступления С.М. за революционность запрещаются.

Доклад для публики, назначенный на понедельник, состоится, если даже не будет получено разрешение от полиции.

Но доклад будет происходить так: Эйзенштейн будет сидеть на сцене и молчать, а другой человек будет читать его доклад с листа по напечатанному.

Вот почему я не мог Вам написать сегодня. Это послание нельзя считать за письмо, ибо пишется оно опять в просмотровом зале во время перерыва. Но на этот раз просматриваются куски той картины, которую мы снимаем здесь (это по секрету). Картина об аборте.

А как только будет возможность, напишу Вам настоящее письмо, а не такую – несвязную – записочку.

Завтра в 3 часа утра выезжаем в снежные вершины горы Юнг-Фрау.

Ваш Гриша

О докладе в понедельник напишу особо.

Информацию о докладе пустите в печать» (2 – 2366, л. 6–6 об.).

К письму Г.Александров сделал приписку:

«Привет Оленьке!!!

Эйзенштейна разразил написать Вам.

Сидит и пишет, что – не знаю.

Эдуард целует и кланяется».

Следует подпись Тиссэ и примечание Александрова:

«историческая подпись Эдуарда верно» и подпись Александрова.

Оленька – это жена Г.Александрова, актриса.

Итак, 13 сентября – полет над Альпами и разговоры с Миттельгольцером (иногда встречается и другое написание фамилии летчика – Миттельхольцер) о возможности съемок в Африке в декабре.

14 сентября – доклад Эйзенштейна о советском кино для прессы и общественности утром и позднее просмотр снятого материала о работе цюрихской клиники.

15 сентября (воскресенье) – выезд в Альпы (сухопутный вариант).

О полете над Альпами со «знаменитым швейцарским летчиком» Сергей Михайлович писал в очерке о другом пилоте – американце Коллинзе[16].

Но есть еще один отрывок, где съемки в цюрихской клинике и взлет в швейцарское небо описываются как события, происходящие в один и тот же день:

«Был такой день, когда я одновременно возносился до предельных высот, куда может вознестись человек, – и опускался до наинизших глубин, из которых человек возникает.

Это было в один и тот же солнечный день в Цюрихе.

Утром мы летали с покойным Миттельхольцером над снежной белизною Альп.

Днем погружались в не менее кристальную белизну одной из лучших женских клиник Швейцарии.

Утром мы развлекались.

Днем – «отрабатывали» возможность развлекаться.

Снимали в Цюрихской клинике Kaiserschnitt – кесарево сечение для полунаучной картины, кормившей нас в течение первой трети нашего заграничного путешествия»[17].

Красиво написано. Однако многое здесь не соответствует положению вещей: кормилась группа от гонорара за совсем другую работу, о которой Эйзенштейн не хотел вспоминать (картина называлась Giftgas). В Швейцарии группа сняла только «научную» часть – она вошла в эпилог «Женской беды – женского счастья». Игровые новеллы (а их было три) снимал как режиссер один Тиссэ с оператором Эмилем Берна, и съемки продолжались несколько месяцев. Скорее всего, в день полета над Альпами съемок в клинике не проводилось. Но литературная форма обязывает...

О поездке в Альпы Сергей Михайлович написал матери:

«Дорогая Матушка!

Шлю сердечный привет из этого домика с Юнгфрау.

Слов для описаний не найти!

Целую крепко.

Сын Сергий» (2 – 1775, л. 4).

Им же была послана открытка с видом горного пейзажа и на Чистые Пруды, причем указаны были четыре адресата: Максим Штраух, Владимир Нильсен, Ида Глизер и Ита Пензо: *«Привет всем с высоты 3457 метров»*[18].

Из этого следует, что в комнате Эйзенштейна жили Владимир Нильсен, оператор, работавший на «Октябре», и его жена Ита Пензо, итальянка, служившая в Большом театре балериной.

16 и 17 сентября состоялись второй и третий доклады Эйзенштейна о советском кино в Цюрихе. Второй доклад, на который продавались билеты для публики, видимо, был рядовым. Во всяком случае, Г.Александров не выразил желания его описать. Зато третий, состоявшийся в рабочем

16. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2, с. 349–350.

17. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1, М., 2002, с. 86.

18. РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1597, л. 21 об.

предместье в кинотеатре «Форум», описан им подробно, поскольку после него Эйзенштейну было предписано покинуть Швейцарию и доклады в Базеле, Берне и Женеве не состоялись. Письмо, где все это подробно описано, было послано П.Аташевой из Франкфурта[19].

Обещание, которое Сергей Михайлович дал матери 12 сентября, было им выполнено: в Германии он оказался через шесть дней.

Итоговая оценка швейцарского эпизода, сделанная в письме Штрауху, достаточно сдержанная (чтобы не сказать ироническая):

> *«Ездили мы на конгресс, как ты знаешь. Все не могу найти время описать эту историю, а было бы очень весело. Затем летали над Альпами и снимали... аборты в женской клинике в Цюрихе – это als Entgelt* (в возмещение. – В.З.) *за то, что нас возили и катали, и опять же халтурка»*[20].

Все время, что группа провела в Швейцарии, ее «возил и катал», а также предложил проект фильма об абортах Лазарь Векслер. Мало того, он поселил их у себя в доме. Позднее, в Мексике, Сергей Михайлович, размышляя о гипнотическом действии на него книги Бруссона об Анатоле Франсе, подчеркивал:

> *«Первые лекции в Цюрихе («itinaraire») совершенно под этим знаком. Собственно сплошной «триумф» был, когда Wechsler (Praesens-Film, A.g.) в Цюрихе пригласил нас жить в его доме и уступил свою и жены спальню в розовых шелках под меня и Гришу (совершенная репродукция дома, отданного А.Ф. сомнительным коллекционером сомнительных вещей!)»* (2 – 1127, л. 8).

Повторим, что в Германию улетели Эйзенштейн и Александров, а Тиссэ остался в Швейцарии. 21 сентября он послал открытку из Лугано, куда отправился вместе с Векслером[21].

Германия. 18 сентября – конец октября

В Германии Эйзенштейн с Александровым были до конца октября и затем оказались в Лондоне (точные даты нуждаются в подтверждении документами).

С 19 сентября по 17 октября они пробыли в Берлине. Что же задержало учителя и ученика на целый месяц в столице Германии?

В тот самый день, когда Эйзенштейн готовился к докладу в цюрихском «Форуме», сценарист Натан Зархи писал в Берлине письмо Сергею Михайловичу от своего имени, от имени «молодого режиссера Дубсона» и «фабриканта Low'a» с просьбой принять участие в завершении работы над фильмом «Ядовитый газ». Это письмо могло застать Эйзенштейна в Цюрихе. Письмо опубликовано[22].

Время отводилось до 25 сентября. Гонорар предлагался 2000 марок. Судя по всему, работа над досъемками и монтажом затянулась, а результат не вызывал никаких положительных эмоций. Это самый неудачный эпизод в заграничной командировке группы. Может быть, поэтому он совершенно не исследован в нашем киноведении.

19. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 223–225. (Письмо написано во Франкфурте 19 сентября 1929 года. В книге опечатка: 12 сентября.)

20. Цит. по кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 257.

21. См.: «Киноведческие записки», 1990, № 8, с. 107–108.

22. «Кинограф», 2009, № 20, с. 446–447.

Но перейдем к документации этого отрезка времени. 18 сентября утром Эйзенштейн и Александров вылетели из Цюриха. Самолет приземлялся в Штутгарте, откуда Александров послал открытку с приветом П.Аташевой (2 – 2366, л. 12). На следующий день он написал подробное письмо ей же, из которого она сделала публикацию в газете «Кино» – «Группа С.Эйзенштейна в Швейцарии» (1929, 1 октября).

В тот же день – 19 сентября – Сергей Михайлович написал письмо Эсфири Шуб:

«Ну что Ваше «СА»!
Во! – архитектура. Очень славные люди франкфуртские архитекторы водили нас смотреть этот курьез и извращение принципов архитектуры! Действительно – утилитарные формы и... церковь. Отсюда будут писать Вам для установления арх. контактов. Провели здесь сутки совершенно замечательно.
С.Эйзенштейн»[23].

Чтобы понять ироническую подначку Сергея Михайловича, следует вспомнить, что «СА» – это один из лучших отечественных журналов 20-х годов «Современная архитектура», а оформлял его муж Эсфири Ильиничны Алексей Ган.

19 сентября Эйзенштейн и Александров добрались до Берлина и поселились на Лютерштрассе в пансионе «Мария». Простудившийся Сергей Михайлович 20 сентября написал Штрауху (письмо нами уже пересказывалось и цитировалось).

26 сентября Сергей Михайлович встретился с Жаки, с которым списался сразу по приезде в Берлин.

26 сентября Юлии Ивановне было отправлено послание: *«Берлин, 26 сент. 1929 г. Встретились здесь, вспоминаем старое, беседуем. Шлем привет. Яков Андр. Сережа»* (2 – 1775, л. 5).

Текст написан по старой орфографии рукой Якова Андреевича.

4 октября Александров в письме П.Аташевой сообщал:

«Писать нет никакой возможности, ибо снимаем для заработка. Снимаем секретно конец для картины «Ядовитый газ» и зарабатываем монету.
Осталось два дня, после чего и напишу подробно»[24].

Ниже уточнялись дальнейшие планы:

«В Англию едем на той неделе, ибо в пятницу выезжаем в Гамбург, в Киль и еще в пару городов для докладов, а после этого и Англия».

Александров писал письмо как раз в пятницу (4 октября).

Следовательно, предполагалось, что в Гамбург поедут 11 октября и вскоре после этого в Лондон. Однако в Гамбург Эйзенштейн и Александров попали только 18 октября, через две недели. Работа над «Ядовитым газом» затянулась.

Постскриптум к письму, видимо, был написан позже. В нем говорилось о газетных вырезках, в том числе о публикации «информации о Швейцарии» (газета «Кино», напомним, вышла 1 октября).

23. Цит. по кн.: Шуб Э.И. Жизнь моя – кинематограф. С. 377.

24. Цит. по кн.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 225, 227.

Александров, вдохновленный этой публикацией, писал: *«Как кончим съемки, напишу пару фельетонов о Швейцарии и вышлю»*.

В письме Александрова к Аташевой (как и в более позднем письме Эйзенштейна Штрауху) не упоминается имя Тиссэ, хотя он принимал участие в досъемках фильма Зархи – Дубсона, сделав паузу в работе над своим фильмом в Швейцарии.

Видимо, работа над «Ядовитым газом» (символика названия сказалась) внесла разлад в отношения учителя и ученика. Впервые в корреспонденциях Александрова появляются жалобы на Сергея Михайловича, постепенно переходящие в наветы:

«Работаем с 8-ми утра до 12 ночи, устаем.
Эйзенштейн же гуляет по знакомым и знаменитостям
и получает деньги за работу».

Причины недовольства Александрова можно объяснить: Зархи в своем письме оговаривал финансовые условия так: Эйзенштейн и Тиссэ, если бы они согласились принять участие в доработке фильма Дубсона, получали бы 2000 марок, на третьего участника (то есть Александрова) Лоев соглашался добавить 200 марок. Ощущение неравенства всегда перерастает в раздражение к тому, кто «незаслуженно» получает больше.

В этом письме содержатся два момента, на которые следует обратить внимание.

Первый: *«В немецкой прессе появились сведения, что Эйзен ставит в театре Пискатора, но эти сведения не соответствуют действительности»*. Надо признать, что Сергей Михайлович относился к Пискатору и его деятельности с необъяснимым предубеждением и сотрудничать с ним не собирался. О поездке Эйзенштейна за рубеж много писали как в отечественной прессе, так и в зарубежной, в том числе эмигрантской, и среди этих публикаций масса нелепостей (признаться, в отечественной их все же меньше, может быть, потому, что она и писала об этой поездке гораздо меньше).

Второй: 27 сентября Александров делал доклад в Берлинском советском клубе для сотрудников торгпредства и пишет Аташевой о том, что Эйзенштейн в тот же день «делал доклад по радио». Речь идет об интервью с Феликсом Мендельсоном по Берлинскому радио, которое (по другим источникам) состоялось 29 сентября. Возникает вопрос: чья информация соответствует реальности?

3 октября 1929 года скончался Густав Штреземан, министр иностранных дел Германии. Его похороны для Эйзенштейна стали важным событием, о котором он упоминал неоднократно. Впервые в письме Штрауху, написанном после 12 и до 16 октября[25].

Штреземан, надо полагать, запомнился Эйзенштейну еще в 1926 году, когда министр предпринимал попытки воспрепятствовать прокату «Броненосца «Потемкин» в Германии[26]. В 1929 году интерес режиссера к этому покойнику вызвало другое. Его смерть предсказал за несколько дней графолог Рафаэль Шерман, о чем тут же поведали немецкие газеты. Эйзенштейн после этого почувствовал своего рода

25. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 261.

26. См. в кн.: «Броненосец «Потемкин». М., 1969, с. 236–237.

иррациональное влечение как к самому графологу, так и к этой паранауке. (Не хочется квалифицировать эту область знания в качестве псевдонауки.) Сергей Михайлович позже описал свои дружеские отношения с Рафаэлем Шерманом в «Мемуарах»[27].

Письмо Штрауху Эйзенштейн писал, оправившись от другой болезни – катара кишечника (о которой поведал с яркими физиологическими подробностями). Но важно в этом откровенном послании другое:

«...писать или нормально работать никак не могу. Жить в полной неопределенности видов на будущее очень «неуютно».

Дальше речь идет о судьбе «Генеральной линии». Здесь выделены два обстоятельства: неизвестность относительно прокатчика фильма в Германии и отсутствие желающих заплатить за «синхронизацию» немой ленты (причем глухо упоминается о «наших», которые «ни с кем сговориться не могут»).

Позднее режиссер пытался договориться об озвучании «Генеральной линии» в Великобритании и Франции, но нигде не нашлось охотников вложить деньги в этот проект.

Дальше, в связи с прокатной судьбой фильма на родине, Эйзенштейн пишет:

«...встает вопрос не только организационный, но и внутренний о моей деятельности.

Заниматься кинематографом вообще не интересно. Мои же взгляды, вероятно, ошибочны...»

Конфликт между собственным пониманием возможностей кино и его реальной практикой в новый – звуковой – период доводили в это время Сергея Михайловича до отчаяния и желания целиком уйти в литературную (или педагогическую) деятельность.

Особенно ценно в этом письме свидетельство о контактах Эйзенштейна с деятелями кино и культуры: с венгерским фотографом, художником и кинорежиссером Ласло Мохой-Надем, немецким архитектором, основателем «Баухауза» Вальтером Гропиусом, немецким графиком и художником Георгом Гроссом, актрисой Астой Нильсен.

Но самое большое впечатление из новых знакомцев произвел на Сергея Михайловича Джозеф фон Штернберг, снимавший в это время в Берлине свой шедевр «Голубой ангел» с Марлен Дитрих и Эмилем Яннингсом в главных ролях. С такой заинтересованностью Эйзенштейн мало о ком писал. Он сохранил этот интерес и позднее, в Голливуде, когда наблюдал за отношениями Штернберга и Марлен Дитрих во время съемок фильма «Марокко».

В письме упоминается о том, что в воскресенье (то есть 20 октября) режиссеру предстоит доклад в Гамбурге.

Это значит, что мучения Эйзенштейна с «Ядовитым газом» завершились. И, действительно, в «Film-Kurier» 17 октября печатается его письмо, в котором он просит обратить внимание на работу молодого режиссера, всячески умаляя (чтобы не сказать – отрицая) свой вклад.

27. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1, с. 176–178.

Из Гамбурга была послана открытка матери:
«Дорогой Матушке!
Шлю сердечный привет из Гамбурга.
Осматриваем мол и делал здесь сегодня доклад.
Целую крепко, крепко.
Любящий сын» (1 – 1551, л. 10).
Далее следует приписка: *«Скоро напишу подробно – Гриша».*
На следующий день почтительный сын шлет очередную открытку:
«Дорогой Матушке
Привет из Бланкенезе (окрестности Гамбурга на Эльбе).
Целую.
Сережа» (1 – 1551, л. 9).
На обороте – водный пейзаж. И Эйзенштейн добавляет: *«Пишу отсюда».*

Можно предположить, что, отдохнув в Бланкенезе, Эйзенштейн и Александров вернулись в Берлин и, получив соответствующие визы, отбыли через Бельгию в Великобританию.

Из Кёльна Сергей Михайлович не забыл отправить открытку матери:
«Матушке привет
проездом через Кёльн.
Целую крепко и еду Брюссель – Остенде – Лондон.
Сын
Сергий» (1 – 1551, л. 11).

Штемпель получения – «4 11», то есть в Ленинград открытка пришла 4 ноября. Откуда она была отправлена и когда – понять нельзя: надо сказать, что с корреспонденций часто отрывались марки (понятно, что со штемпелями отправления), иногда на открытку или конверт наляпывали столько разного рода печатей, что невозможно разобрать не только штемпель отправления, но и текст послания. Если бы открытка была послана из Кёльна, она могла прийти на третий-четвертый день. Если же она была отправлена из Бельгии (что, скорее всего, и произошло), то мы не располагаем данными о том, какой промежуток времени требовался на то, чтобы корреспонденция дошла из Брюсселя в Ленинград.

Следующая точная дата, которая позволяет определить местоположение наших путешественников, – 1 ноября, когда Александров написал письмо из Лондона П.Аташевой.

Добавим, что «Film-Kurier» (от 1 ноября) сообщил, что Эйзенштейн прибыл в Лондон 30 октября.

Великобритания. 30 октября – 20 ноября

Итак, 1 ноября Александров пишет письмо из Лондона. Оно опубликовано[28] (правда, с ошибками и пропусками, но, поскольку в нем почти нет фактологии, мы его не восстанавливаем по автографу). В нем содержится упоминание о том, что ими было просмотрено «4 тонфильма».

28. «Кинограф», 2004, № 14, с. 198–199.

Причина приезда тоже названа: *«Дня через 3–4 выяснятся сроки нашей работы над «Генералкой»...»*

В Лондоне в это время находился композитор Эдмунд Майзель, написавший музыку к «Броненосцу...» и «Октябрю». Намечался просмотр «Броненосца...» с музыкой Майзеля в присутствии авторов; Эйзенштейн ее еще не слышал.

4 ноября Александров написал еще одно письмо П.Аташевой, практически бессодержательное. К нему Эйзенштейн сделал приписку:

«Эти несколько дней «творю» Вам письмо: пессимистическое, психологическое и минорное. Если выйдет очень – порву и не отправлю, а пока обнимаю. Старик»[29].

5 ноября Эйзенштейн посетил британский парламент. Вот что он написал матери:

«Дорогая Матушка!

Посылаю привет из Парламента, где сейчас дебатируется вопрос об англо-советских отношениях.

Целую крепко.

Сын» (2 – 1775, л. 7).

Из парламента было написано и письмо Эсфири Шуб[30]. Оно не датировано и начинается указанием срока пребывания в столице Великобритании: «Вот уже неделя, как мы в Лондоне». Это подтверждает срок приезда группы на остров – конец октября, возможно, даже 29 числа.

Точная дата заседания парламента – 5 ноября – указывается в шуточном письме Эйзенштейна Штрауху, написанном на следующий день[31].

Конечно, важно, побывав в Лондоне, поприсутствовать в качестве наблюдателя на заседании парламента. Но парламент работает круглый год. Нашим путешественникам повезло больше – один раз в год (во вторую субботу ноября) проводится празднование вступления в должность лорд-мэра лондонского Сити. В 1929 году пышная процессия имела место (скорее время) 9 ноября.

Александров 13 ноября послал Аташевой открытку с изображением кареты лорд-мэра: *«9-го ноября этот дядя ездил в этой карете и* [два слова неразборчиво. – *В.З.*]» (2 – 2366, л. 21).

Эйзенштейн о том же событии сообщил матери позднее (где-то около 20 числа – штемпель получения «24.11»):

«Дорогая Матушка!

Посылаю тебе церемониальную карету Лорда Мэра, которую мы здесь видели в большом карнавальном шествии в честь его переизбрания – на днях едем на неделю в Париж, а затем будем опять некоторое время здесь.

Целую крепко, крепко и обнимаю.

Любящий сын

Сергий» (1 – 1551, л. 13).

29. Там же, с. 199.

30. См. в кн.: Шуб Э.И. Жизнь моя – кинематограф. С. 377. (Письмо опубликовано с ошибкой в дате – 6 ноября; правильно: 5 ноября.)

31. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 267.

10 ноября, как писал позднее в своих воспоминаниях организатор мероприятия Айвор Монтегю, «впервые в Британии, на специальном торжественном сеансе в честь Эйзенштейна, Общество кино показало полную, неискаженную цензурой копию «Броненосца «Потемкин», причем знамя повстанцев было в соответствии с замыслом автора раскрашено от руки красным цветом. Мы давали фильм с музыкальным сопровождением Эдмунда Майзеля, которого Эйзенштейн никогда прежде не слышал, хотя мощь этой партитуры настолько усиливала воздействие фильма, что в некоторых местах в Германии именно музыка, а не фильм была запрещена как фактор, подрывающий государственную безопасность»[32].

Несмотря на триумфальный успех просмотра, Эйзенштейн был расстроен. Он впоследствии неоднократно писал о том, что Майзель, чтобы обеспечить успех музыкальному сопровождению, замедлил скорость проекции и эпизод «вскочивших львов» вызвал смех аудитории[33]. Но, думается, Сергей Михайлович лукавил, он не смог смириться с тем, что триумф он должен разделить с кем-то. Замечательна реплика, которую запомнил Монтегю: «А в конце, когда все аплодировали великолепной кульминации «Потемкина», Эйзенштейн пожаловался на то, что музыкой Майзеля мы превратили его фильм в оперу».

Между тем представители киноорганизаций в Берлине подыскивали варианты для деятельности группы Эйзенштейна. Один из них и сыграл решающую роль в переориентации интересов с Германии на Францию. По всей видимости, предварительные разговоры об этом велись во время пребывания Эйзенштейна в Берлине (загадочно упоминание в письме Е.Гольверка «комбинации с Женином»). Как бы то ни было, но 15 ноября из Парижа в Лондон было отправлено следующее письмо:

«15/XI-29

Уважаемый Сергей Михайлович!

Приехал в среду и не мог в тот же день говорить с Гомоном. Вчера был у них и договорился с ними о следующем:

Они приглашают Вас с товарищами приехать в Париж для переговоров с ними о постановке фильма. Сегодня пишут в Министерство о разрешении приехать Вам во Францию и пришлют официальное приглашение в Аркос для Вас приехать в Париж. Деньги Вам сегодня также будут переведены в Аркос. Гомон согласен оплатить Вам и товарищам проезд туда и обратно в 1-м классе, отель в Париже и содержание в течение 7–10 дней.

Против комбинаций с Женином они не возражают. Если начатые переговоры с Вами покажут возможность соглашения, они пригласят Женина в Париж для совместных переговоров. Интерес к производству у них очень велик.

Я должен уехать сегодня в Берлин. Я думаю поступить так: Вы приедете в Париж, примерно, во вторник-среду. Дня 3–4 осмотритесь, начнете переговоры; когда они у Вас пойдут хорошо

32. Монтегю А. В Голливуде. – В сб.: «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». С. 222.

33. См. в кн.: Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2, с. 97–98.

и наметится возможность соглашения, я приеду в конце будущей недели в Париж на несколько дней. В Берлин мне сейчас поехать необходимо.
Ну, всего Вам доброго,
Жму руку
Е.Голъверк
Товарищам привет.
ЕГ
О дне Вашего выезда в Париж телеграфируйте Т[оргпредст]-ву, чтобы оно подготовило прессу.
Е.Г.» (1 – 1742, л. 1–1 об.).

Приезд Александрова, Тиссэ и Эйзенштейна в Париж чуть-чуть сдвинулся по времени: они попали в столицу Франции в пятницу – 22 ноября.

Правда, с Лондоном Эйзенштейна связывало еще одно: он обязался прочесть в Обществе кино цикл из шести лекций. Об этом он написал в письме Штрауху:

«На днях едем, вероятно, дней на 6 в Париж. Но ты пиши сюда (на адрес Айвора Монтегю. – *В.З.*). *Ибо вернемся сюда. Даже если бы с синхронизацией что-либо заело, я взялся читать здесь курс (6) лекций о кино»*[34].

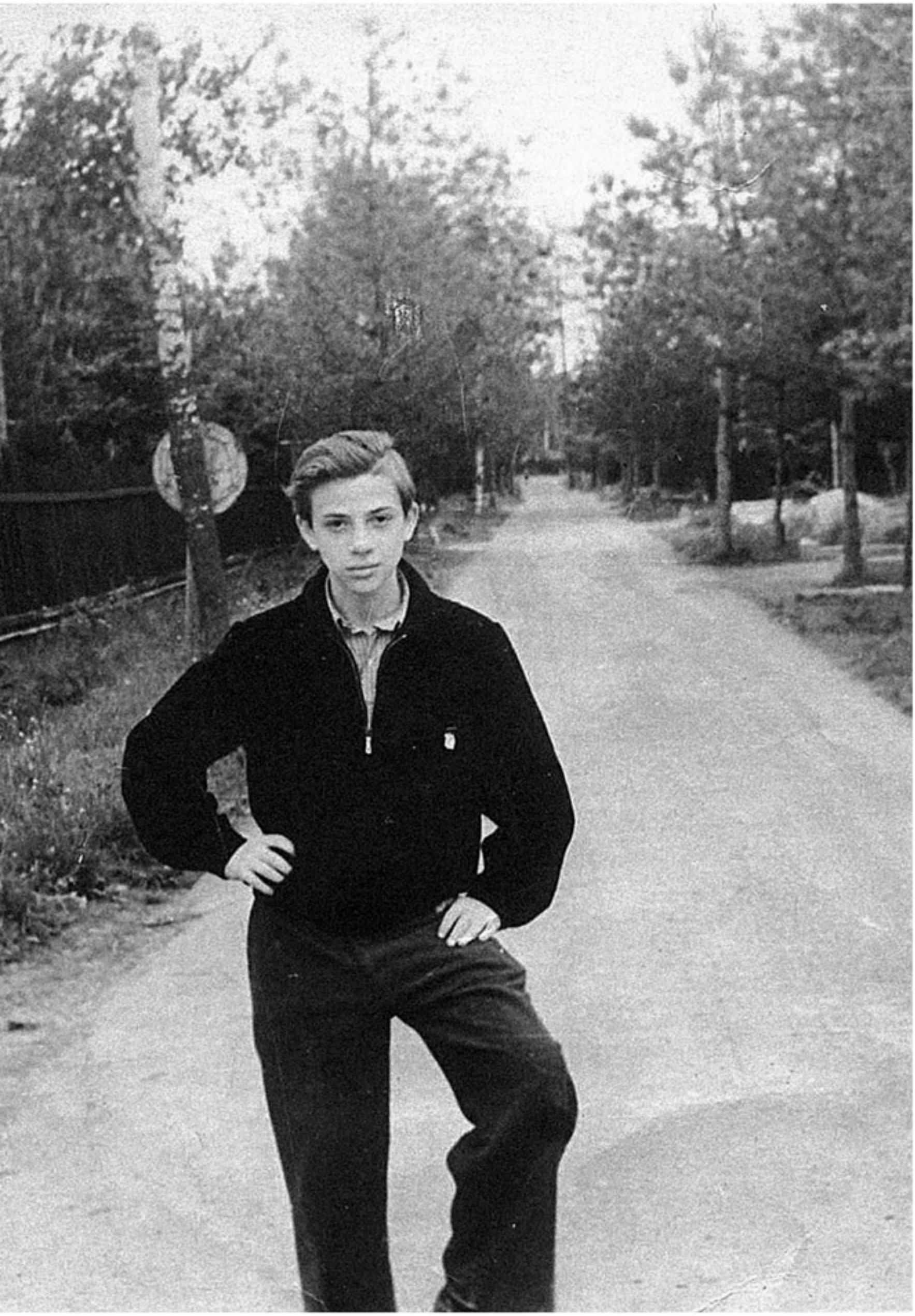
Первая из запланированных лекций была прочитана 19 ноября.

Следом Сергей Михайлович сообщает о встрече с Комиссаржевским – «человеком мрачным, угрюмым и необщительским». Речь идет о Федоре Федоровиче Комиссаржевском, русском театральном режиссере, покинувшем Советскую Россию в 1919 году. Эйзенштейн неоднократно писал, что первым театральным впечатлением, заставившим его самого задуматься о работе в театре, стала «Принцесса Турандот» Карло Гоцци, поставленная Ф.Ф.Комиссаржевским в театре Незлобина. Юный Сергей увидел спектакль в Риге в октябре 1914 года.

Обратим внимание на то, что Эйзенштейн предполагал вернуться в Лондон вместе с Александровым.

34. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 268.

Окончание следует



Павел Финн

КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ

Вторая часть

Во мне... многое погибло из того, что, мне казалось, будет существовать всегда, и возникло много нового, родившего новые горести и новые радости...

Марсель Пруст

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 2016, № 2.

Первую часть см.: «Искусство кино», 2015, № 1–3.

Настало время рассказать всем всю правду. Я не тот, за кого я выдаю себя всю жизнь. Моя внешность не моя, все мое тело не мое. На самом деле тот, кто и был настоящий Павел Финн, исчез много лет назад. Как? Почему? Об этом я еще когда-нибудь расскажу… Об этом речь впереди…

Тот – другой, настоящий – Павел Финн – был удивительно не похож на меня, которого вы знаете. Высокий, с холеными руками, с синевой на щеках. Замечательно плавал. Курил трубку. Знал три языка. Когда он входил, все смотрели на него с приятными и радостными улыбками…

Миф о тождестве, о двойничестве возник потому, что человек генетически и онтологически не удовлетворен самим собой и всегда чувствует себя виноватым.

Между прочим, Павел – на еврейский лад Савл. И не каждый ли из нас Савл – на пути в Дамаск? Но произойдет ли решающая встреча?

– Савл! Савл! За что ты гонишь меня?

Станет ли он Павлом? Вот вопрос!

←
Павел Финн

Два самых грандиозных символа, объясняющих всю мировую историю и *весь* человеческий характер, – испуг,

предательство и все-таки прощение Петра и преображение Савла в Павла…

Вечное стремление отделить от себя все странное, дурное, несчастное и передать другому «я». Так рождаются двойники – в литературе и в жизни.

Гордыня, фатовство, презрение к людям, поза, самовлюбленность, намеренный и расчетливый самообман, лазейки самооправдания, обман ближних, тайная и явная надменность, нарциссизм, похоть, тщеславие, честолюбие, обидчивость, злоречие, злопамятность, трусливость, постоянный поиск в людях худшего…

Это не я! Не я! Это все он! Вон тот!

Сашка? Весь этот неописуемый ужас одиночества, смуты, обиды и желания – все свалить на его хрупкие плечи? Все запечатлеть и навсегда отделаться от того подростка.

Это не я! Не я! Это все он!

Смелый эксперимент. Как на подопытном, испытать на нем некоторые возможности и варианты существования, неизбежно драматической экзистенции.

Вот Сашка здесь, вот он там. Вот в чужом городе подросток, ставший рабом своего тела и ненавидящий себя и всех. Вот маленький, сирота, в «столыпинском» вагоне, среди иноязычных людей в пыльном казахском ауле на фоне взрыва атомной бомбы… Куда бы его еще ткнуть? Но не давать вырасти?

Когда Сашка уличил Бориса в том, что тот изменил маме, он сразу же захотел написать об этом отцу. Зачем? Может быть, в его кругом от отчаяния идущей голове возникла сложная комбинация, в результате которой мама возвращается к отцу? Но письмо так и осталось ненаписанным – как и весь роман. Сашка принял другое решение, имевшее ужасные последствия…

Скандалы сопровождали уход мамы от отца в 45-м. И как он кулаком разбил стекло в двери в «большую комнату», спасавшей от него маму. Когда он протрезвел, ходил с забинтованной рукой. Как и я, в Риге через семнадцать лет в точности повторивший его подвиг. Видимо, уничтожение дверных стекол у нас в генетике. Надо бы спросить сына Алешу, как у него с этим делом.

Отец спал в кабинете на черном кожаном диване, отвернувшись к стене. Как и я сейчас, отдыхая от компьютера, дремлю – в моем кабинете, на своем кожаном диване, коричневом. Тогда я, пятилетний, пришел отца жалеть – я точно помню это чувство. Он повернулся ко мне, обдавая перегаром и наверняка страдая, сказал: «Никогда не пей». В будущем я не послушался.

Я любил его, любил маму. Но тогда я любил и двадцатитрехлетнего мальчика Борю Авилова, которому предстояло стать моим ненавидимым отчимом. Он водил меня гулять на Гоголевский бульвар – к нашим друзьям львам, несшим службу по периметру площадки, где, сгорбившись под шинелью, сидел Гоголь. Барельефы на постаменте памятника – вереницей – Хлестаков, Тарас Бульба, Добчинский–Бобчинский, Коробочка и другие – их всех можно было рассматривать и трогать. Они все были карикатурные, забавные. А Гоголь очень печальный, скорбный даже. За это его и поменяли на другого Гоголя, советского, прямого, как солдат на посту. Может, еще и потому, чтобы Сталин, проезжавший мимо из Кремля на дачу через Арбат, не расстраивался, глядя на согбенного Гоголя. Новый памятник торжественно открыли в 52-м году. Я был при этом со своей 59-й школой, которую назвали тогда «имени Н.В.Гоголя». Конечно, мы всем рассказывали, что Гоголь в нашей школе и учился.

С Борисом мы выходили с бульвара на Арбатскую площадь. Где теперь вход в «новое» метро напротив кинотеатра «Художественный», были сквер и фонтан с фигурой нагого мальчика, возможно, Амура. Я называл этот фонтан с мальчиком – «памятник имени меня и Бориса Авилова». В каком-то смысле я был прав – памятник, хотя этого мальчика нет на площади уже тысячу лет...

Лева Мендельсон, приятель отчима, спал у нас, когда вышел из тюрьмы, где недолго сидел за какие-то операции с чужой московской жилплощадью, на газетах, а потом на диване в столовой. Он был отчасти Остап Бендер, но уже переквалифицировавшийся в управдомы. Однако я помню и проявления «бендеризма». В той же нашей столовой на столе-сороконожке красного дерева он, сняв с него скатерть, делал одну за другой типовые стенгазеты к праздникам. Писал – или переписывал – откуда-то заметки, прыскал на них из пульверизатора краской и клеил вырезанные из журналов фотографии социалистической действительности. Стенгазеты эти он загонял в продуктовые магазины и парикмахерские. Потом приносил к нам на Фурманова поллитру и закуску, и они выпивали с Борисом под разговоры о политике. Меня он любил.

Однажды выпивали втроем: мой отец, в очередной раз временно сбежавший от Нины Гусевой, мой отчим и Лева. И вдруг отец и Лева заговорили на каком-то языке, похожем на немецкий. Лева отвечал как-то коротко и немного сконфуженно. Когда отец ушел, Лева объяснил нам: это идиш – еврейский язык, на котором пьяный отец ругательски ругал Нину Петровну и заодно советскую власть. Так я впервые узнал, что отец говорит по-еврейски и что вообще он больше еврей, чем я думал. А значит, и я тоже. До этого, да и после, пока не вырос, до окончания ВГИКа, я совершенно себя евреем не ощущал.

Я – чистокровный еврей – в некотором – метафизическом – смысле: полукровка. Вера, язык, культура имеют в судьбе – моей – материнское

значение. Они у меня теперь в моей еврейской крови – вот какой парадокс.

Моя – единственная – внешняя – связь с Божьим миром – язык – русский язык.

Внутри языка, как в храме, нет врагов. Здесь Державин стоит – на коленях – рядом с Бродским, Гоголь рядом с Бабелем. И все молятся своими словами, но одному и тому же.

Иногда думаю о том, что миром правит магия антисемитизма. И победить его словом и нравственностью невозможно. Еврейское – нееврейское: фантастическая, роковая антиномия, навечно, вплоть до Страшного суда, закрепленная за человечеством, намертво вшифрованная в его генетический код.

Когда исчезнет последний антисемит? Тогда же, когда исчезнет последний еврей. Возможно, правда, они исчезнут вместе, взявшись за руки, и в этот миг на земле не останется вообще никого.

«...13 марта 1952 года министерство госбезопасности приняло решение начать следствие по делам всех лиц, имена которых в любом контексте фигурировали в ходе допросов по делу ЕАК (Еврейский антифашистский комитет). Список включал 213 человек, которым тоже предстояло пройти через истязания и пытки, Гулаг, а многим из них (вероятней всего – большинству) оказаться в расстрельной яме.

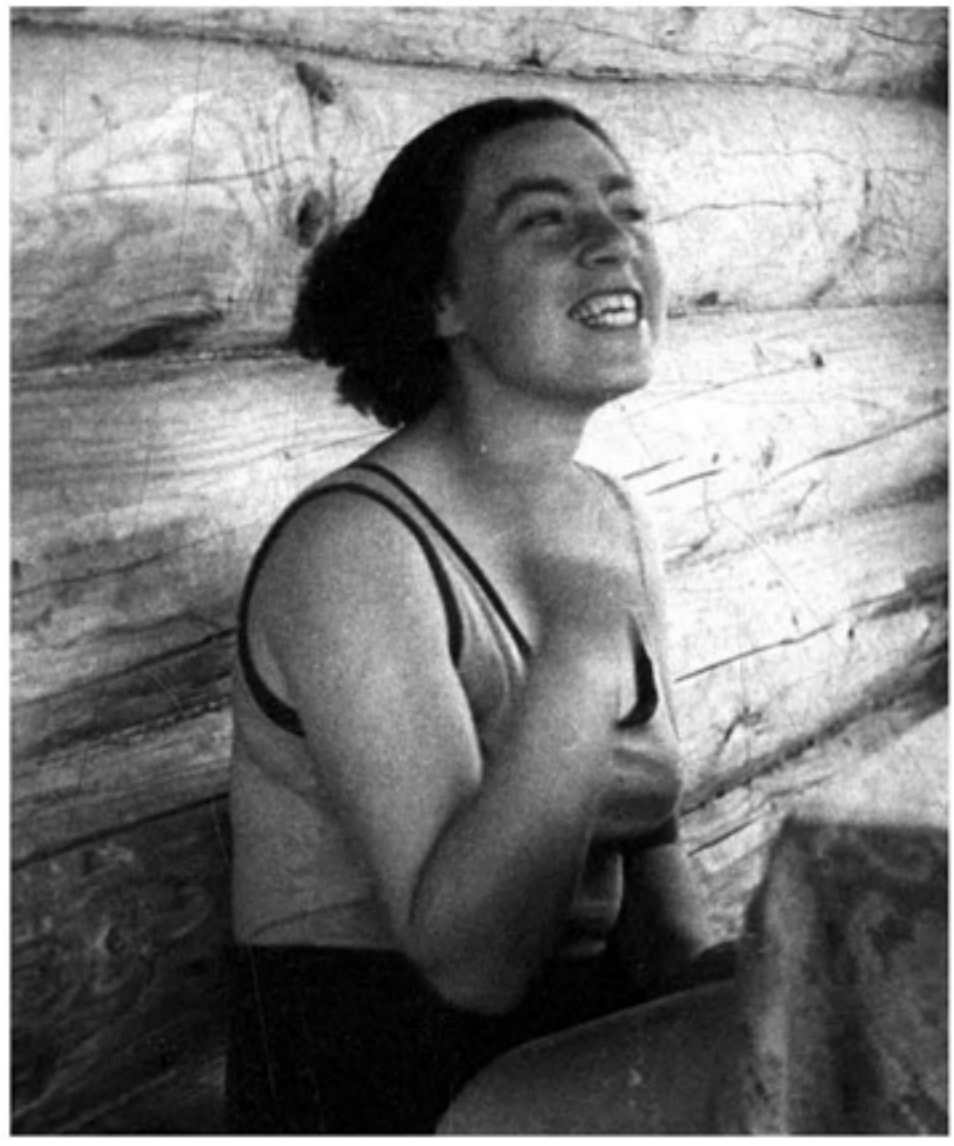
Среди этих обреченных были: писатели Илья Эренбург, Василий Гроссман, Самуил Маршак, Борис Слуцкий, Александр Штейн, Натан Рыбак, братья Тур (Леонид Тубельский и Петр Рыжей), Александр Крон, Константин Финн, Иосиф Прут, композиторы Исаак Дунаевский, Матвей Блантер, кинорежиссер Михаил Ромм, артист Леонид Утесов (Вайнбейн), академик Борис Збарский...» (Аркадий Ваксберг. «Из ада в рай и обратно»).

Отец, когда мы еще виделись, рассказывал мне, выросшему – а я не очень верил, он вообще-то был фантаст, – о ночном телефонном звонке в 53-м году. С улицы, из автомата. Ночной голос сказал: Константин Яковлевич, будьте готовы, вас могут забрать. По времени звонок совпадал с «московским делом», которое вроде бы готовилось незадолго до смерти Сталина. Список был уже составлен. Мне все казалось, отец придумал этот звонок. Но много лет спустя подтвердилось: правда. И как-то все сходится на том, что ночной голос был – Николай Аркадьевич Анастасьев, театральный критик, отец моего школьного друга Николки. Отца и его пьесы он терпеть не мог. Но вот вышел ночью к телефону-автомату...

Так ли это? Хотелось бы, чтобы было так.

Какой это год? 1954-й! Через два года после того списка. Мы с отцом, оставшиеся в живых – ведь помер бы я наверняка, как помирали

Папа



Мама

С мамой, отчимом и старшим братом

чеченские дети на пути в Казахстан, – на премьере – «Дни Турбиных» в Театре имени Станиславского – в первом ряду. Ставил спектакль Яншин, знаменитый, любимый Москвой мхатовский Лариосик. Сейчас на сцене Лариосик – дивный и трогательный Леонов.

– Не целуйтесь, меня тошнит!

И я горжусь тем, что могу спросить отца так, чтобы слышали соседи по креслам: «Папа, ты знал Булгакова»?

Уж, конечно, знал, были соседями в доме по улице Фурманова. До 40-го года жили чуть ли не в одном подъезде. Ну уж здоровались наверняка. Но, по-моему, не более. К Булгакову был вхож другой драматург на букву «ф» – Алексей Михайлович Файко, его ставил Мейерхольд, а спектакль «Человек с портфелем» в Театре имени Революции с Бабановой в роли Гоги был одним из самых модных в Москве. Он жил на одной площадке с Булгаковым, и ему тот сказал перед самой смертью: «Не срывайся, не падай, не ползи. Ты – это ты, и, пожалуй, это самое главное... Будь выше обид, выше зависти и выше всяких глупых толков...»

Я видел Файко на нашей улице и в кафе «Националь», где он был «своим», членом «национальной гвардии», и сидел за одним и тем же столиком, уже старый, грузный, со вторым подбородком. Муся, метрдотель, красивая женщина и наверняка «оттуда», всегда останавливалась у его столика. Но любила она Олешу; когда он умер, говорят, на похороны самый большой букет принесла она.

Булгаков умер в 40-м. Мы – уже со мной, родившимся, – поселились в другом подъезде. Ниже этажом жили Габриловичи. Квартиры этой линии делили балконы с соседним подъездом. Балкон Булгаковых и Габриловичей был разгорожен перегородкой, и можно было увидеть соседа, вышедшего покурить или подышать. По этому поводу есть воспоминания у Евгения Иосифовича. Он – тогда – уже успешный писатель, прозаик и очеркист, известен настолько, что Архангельский написал на него пародию. Булгакова же, как всегда, преследуют запреты. И Габрилович, на восемь лет моложе, испытывает к нему если не снисходительность, то во всяком случае чувство некоторого превосходства. «Что сочиняете, Михаил Афанасьевич?» – спрашивает он соседа, вроде бы раскуривая трубку на балконе. «Да так, – скромно отвечает Булгаков, – одну вещичку». В виду, конечно, имелся, объясняет Габрилович, всего-навсего роман, который потом назвался «Мастер и Маргарита».

Обсуждая это воспоминание, мы с Авербахом сходились на том, что старик чего-то соврал. Он вообще, наш любимый старик, любил приврать, нафантазировать, умаляя себя, подчеркивая уже с высоты возраста и положения свою малость, свою незначительность в этом мире. «Нет, послушай, Пашка! Какая знаменитость? Вот Зощенко был знаменит, Бабель... Вот это были знаменитости».

Мы с Ильей знали за ним эту игру. И образ Филиппка в сценарии «Объяснение в любви» во многом произошел именно из этого. Мы хотели, чтобы Филиппком был Калягин, только что блистательно снявшийся в «Механическом пианино». Он даже приезжал на «Ленфильм» поговорить с нами. Но в конце концов отказался. И тогда у меня зазвонил телефон. «Ты стоишь? – спросил Илья. – Тогда сядь. Филиппком будет Юра Богатырев». Что там «сядь»! Я чуть в обморок не упал.

Но на самом деле это было замечательное, в высшей степени оправдавшее себя решение. Именно это парадоксальное сочетание «филиппкизма» с фактурой огромного и очень талантливого Юры Богатырева дало неожиданный эффект, в общем, и сделавший всю картину.

А самоумаление? Что ж, это неплохое свойство, если оно не от гордыни...

Но от габриловической «вещички» мы отделаться не захотели.

Сцена в ресторане. Зиночка, Эва Шикульская, знакомит Филиппка с любовником своей подруги, а в дальнейшем, возможно, и ее самой, Гладышевым, известным и влиятельным советским писателем и журналистом. Играл его Кирилл Лавров. И тут все меняется. Это уже Гладышев, раскуривая трубку, покровительственно говорит робкому, огромному и нелепому Филиппку:

– Так вот, запомните: лирическая ахинея, описание чувств, пейзажей удалились от нас вместе с господами Буниным и Зайцевым. Сегодня литература – это инженерная работа. Вы согласны со мной?

– Да, наверное, – не слишком уверенно сказал Филиппок.

– Ориентируйте себя только на крупную тему, – продолжал Гладышев. – А вообще-то, вы хотите писать?

– Филиппок все время пишет, – сказала Зиночка.

– Что же? – спросил Гладышев. – Что-нибудь серьезное? Повесть? Роман?

– Да так... – замялся Филиппок, глядя в сторону, – одну вещичку...

Я любил стоять на балконе Габриловичей. Давным-давно – это был 43-й или 44-й, надо проверить – через открытую дверь этого же балкона мы с Алешкой смотрели на ночное небо над Москвой, исполосованное шарящими прожекторными лучами и расцвеченное вспыхивающими далекими огоньками. Последняя бомбежка Москвы.

Выход на балкон был из Алешкиной комнаты, где наша компания из подъезда проводила много времени. Там мы играли. Из Германии военный корреспондент Габрилович, дошедший, между прочим, до рейхстага, привез среди прочего замечательную игру – детскую рулетку. Над разделенном на разноцветные сегменты полем картонного ипподрома раскручивались укрепленные на штыре маленькие лошадки, каждая под своим номером. Мы крутили их до самозабвения, проигрывая и выигрывая конфетные фантики и копеечки.

Но это позже, а пораньше – бесконечная игра в трех мушкетеров. Я, самый маленький, не подходил ни под одного из героев, все были разобраны старшими товарищами. А хозяин исполнял даже две роли – Д'Артаньяна и Атоса. Мне же доставался Планше, слуга Д'Артаньяна. Бесились мы ужасно, фехтовали палками, орали. Наконец, в стену, отделявшую квартиру Габриловичей от Булгаковых, раздавался стук. Выведенная из себя нашими безобразиями, била кулаком Елена Сергеевна Булгакова, она же – Маргарита, похоронившая своего Мастера.

Наш отдаленный родственник и жилец, разделявший в 54-м году со мной комнату, журналист, кажется, тогда из «Вечёрки», Валя Манион, каким-то образом стал вхож в дом Елены Сергеевны и даже вошел к ней в доверие. Он приносил оттуда тайно полученные – в кокетливой коробке из-под иностранных почтовых конвертиков – узкие листки плохой синей машинописи. И это были рассказы, и это была «Дьяволиада». Именно это, а не «Мастер и Маргарита», прочитанный позже и уже вполне законно на страницах журнала «Москва» с розовой, как будто заранее выцветшей обложкой.

Не помню где, но в каком-то, видимо, фольклоре, я встречал ситуации, когда Бог просил дьявола о какой-то услуге. Собственно, идею, что сатана разбирается в людях лучше Бога, Булгаков тоже, возможно, унаследовал – от Гёте. Но вот то, что добро бессильно против зла и только само зло может противостоять злу, это уж такое свое, такое выстраданное бывшим белогвардейцем, которому уже невмочь переносить мучения и издевательства невыдуманного дьявола, воплотившегося на этот раз в рябое и сухорукое обличие Иосифа Сталина.

Траурный март 53-го. Вернулся тогда домой от Сандрика Тоидзе. Там мы с ним, время от времени забывая о мировом горе, даже веселились и радовались из-за того, что отменили уроки и я могу еще побыть у него. Но вот Сталина уже уложили в мавзолей. Вполголоса рассказывали о страшных жертвах на Трубной, о ручьях крови, о трупах, которые свозили на грузовиках. И только один вопрос, как мене, такел, фарес на небе, светился перед всеми: что с нами теперь будет, что с нами будет?

Собственно говоря, мы так до сих пор и не разобрались: что же с нами есть, что же с нами будет?

А тогда еще какую-то музыку передавали по радио невыносимую. Я убегаю в бывший отцовский кабинет, плачу в темноте на кожаном диване.

Март 63-го. Ялта. Десять лет со дня смерти Сталина.

Титр, как из американского телесериала: «Несколькими годами раньше...»

На первых – вгиковских – порах я больше учился кинематографу не у мастеров, сценаристов, а у друзей-кинооператоров.

О, сделать так, как сделал оператор –
послушно перенять его пример
и, пристально приникнув к аппаратам,
прищуриться на выбранный предмет.

Это в пору нашей молодой дружбы, как раз пришедшейся на вгиковскую пору, Белла Ахмадулина написала в стихотворении «Чужое ремесло».

Мы с Сашей Княжинским и Юрой Ильенко были постоянно рядом. А они все свои студенческие работы снимали вдвоем – соавторы. И мы не только пили и шлялись вместе, мы говорили о кино и хотели что-то сделать – вместе. Естественно, замечательное.

Вернувшись из Казахстана, я написал обязательный отчет о практике. Получилось даже что-то вроде повести, помню только название – «Целина плюс целина». Ребята, однако, очень вдохновились и захотели это снимать как диплом. Тогда Ренита и Юра Григорьевы заканчивали у Сергея Аполлинариевича Герасимова. Их тоже увлекла эта идея. Но нужно было получить одобрение мастера. Я переделал повесть в сценарий, и мы всей компанией пошли к Герасимову.

Сергей Аполлинариевич и Тамара Федоровна жили в той высотке, где гостиница «Украина», с другой стороны.

Сейчас трудно представить – в связи с заметным изменением общего уровня, – кем для нас тогда были эти мастера, ходившие по коридорам ВГИКа. Герасимов, Макарова, Кулешов, Ромм, Кармен, Юткевич, Козинцев, Головня, Тиссэ, Волчек, Косматов, Иванов-Вано... Боги! Взглянуть в их сторону было страшно!

А тут дома у богов – горничная в наколке, кофе на маленьком столике, передо мной Герасимов и Макарова, и я, погибая от страха, читаю... нет, лепечу им сценарий. И, лепеча, понимаю, что написал нечто ужасное и бездарное. Собственно, скорее всего, так оно и было.

Но гибельное чтение, наконец, закончилось, перерыв на кофе и легкие разговоры. Я в тоске встал с антикварного диванчика и отошел к антикварному столику в углу большой гостиной. На столике, под портретом Тамары Федоровны на стене, лежала большая круглая медаль с выбитым на ней каким-то рисунком Пикассо. А еще утром этого дня, пробегая по Гагаринскому переулку, я прочитал в «Литературке», что группа выдающихся борцов за мир награждена Всемирным комитетом мира вот такой сверхпочетной медалью. Так что я знал, что это за штука.

И тут подошел ко мне Герасимов. Мы с ним один на один.

– Ну что, дружок? – спрашивает он меня со своей характерной интонацией, как говорят, вроде бы заимствованной у Фадеева.

Растерявшись и совершенно не зная, что ему ответить, я вдруг с трусливой развязностью брякнул:

– Сергей Аполлинариевич! А что нужно сделать, чтобы получить такую медаль?

И он, проведя рукой по лысине ото лба к затылку – тоже его характерный жест, – совершенно серьезно – или нет? – отвечает:

– Ну что тебе сказать, дружок? Борись за мир и получишь.

И все же у нас было с ребятами совместное детище, правда, не оставившее яркого следа в истории мирового кинематографа.

Как я сейчас понимаю, хитроумный «гетьман» Ильенко, уже кругами ходивший вокруг Ларисы Кадочниковой, затеял эту – курсовую – работу, чтобы уговорить ее сниматься. Он подбил на это соавтора Княжинского. А я написал сценарий «Голос и глаз» – экранизацию рассказа Александра Грина с таким же названием.

Режиссером операторской курсовой позвали Пашу Арсенова. «Обладающего нечеловеческой физической силой», как в заявлении в суд написали про него некие студенты-старшекурсники после того, как он в общежитии защитил от них юную актрису-первокурсницу. Заявление ходило по институту, и все помирали со смеху. Паша, действительно, был очень силен и мужественен, тбилисский армянин, уличный парень. Но душа у него была нежная и романтическая. «Короля Оленя» Карло Гоцци снимал – в переложении Вадима Коростылева, с музыкой Микаэла Таривердиева, с которым потом я очень подружусь.

Мы идем большой – вечерней летней компанией с бутылками вина в руках – мимо «Метрополя» к памятнику первопечатнику Ивану Федорову. Видимо, там за столиками уже не работающего кафе под небом предполагалось открыть бутылки.

По дороге компания распадается. Впереди – с кем-то – идет Лариса, увлеченная нами на прогулку. Я – с кем-то – сзади. Юра Ильенко подходит ко мне. «Слушай! Я хочу предложить Кадочниковой стать моей женой», – говорит он, как будто спрашивая у меня совета. «Конечно! – воодушевленно и радостно отвечаю я. – Лариса мне ужасно нравится. Иди!»

Все это я пишу о том Юре, с кем я дружил, а не о том, с кем я когда-то, задолго до его смерти, расстался навсегда...

Неожиданно покинув своего соавтора и друга Княжинского, Юра раньше условленного между ними времени защищает свой диплом, снимает для Якова Сегеля картину «Прощайте, голуби!». Дружба моих друзей тогда не прервалась. Хотя – задним умом понимаю – трещина уже появилась...

Википедия: «Прощайте, голуби!» – советский фильм-мелодрама 1960 года, снятый в духе оттепели».

...А в 1961-м киевский режиссер Артур Войтецкий, работавший тогда на Ялтинской студии, позвал Юру снимать фильм «Где-то есть сын» по сценарию писателя Дмитрия Холендро с Николаем Симоновым, Светой Дружининой и Витей Авдюшко в главных ролях. Довольно странная для 62-го года, когда «дух оттепели» уже понемногу начинал улетучиваться, картина об одиночестве.

Юра был не просто очень талантливый оператор, он еще все время экспериментировал. Я до сих пор помню в этой картине невероятную – на целую часть, на десять минут – ни разу не разрезанную панораму, когда он вытворял с камерой черт-те что, заставляя ее перемещаться в пространстве и при этом неотступно следить за героями.

Но ему всего этого было мало. Он уже намеревался стать режиссером. Для начала, чтобы поглубже проникнуть в суть профессии, заделался актером.

Фильм назывался «Улица Ньютона, дом 1»; по сценарию Эдварда Радзинского его снимал Теодор Вульфович. Тогда он был женат на Полине Лобачевской, красивой женщине, преподавательнице ВГИКа. Когда училась Лариса в актерской мастерской великих педагогов Ольги Пыжовой и Бориса Бибикова, она работала на этом курсе. Потом – на режиссерском – Якова Сегеля. А там тогда учился наш друг Женя Фридман, с лицом и повадками американского актера из вестерна. Он был старше нас всех.

Лариса и Юра стали играть в фильме Вульфовича главные роли, Женя Фридман тоже кого-то играл. И все – и я с пишущей машинкой – оказались на дагестанском острове Чечень в Каспийском море. И с нами тоже снимавшиеся в каких-то небольших ролях приятели Тэда Вульфовича, замечательные ребята скульпторы Володя Лемпорт и Коля Силис. Мы подружились с ними сразу и надолго.

Вот я их так легко называю «ребята», а ведь Володя Лемпорт был с 22-го года, Борис Балтер, с которым я скоро встречусь в Ялте, даже с 19-го.

И вот теперь я думаю, почему же я – да и все мы – так легко сходились с теми старшими. Особенности характеров? Нет, скорее, свойство времени. Мы тянулись к ним, как Шпаликов тянулся к Некрасову. В этом была доля романтизма и преклонения. Слушать рассказы Некрасова или Лемпорта о настоящей войне, позже – Фрида и Дунского о лагере...

Все-таки это была неповторимая ситуация. На одном «пятачке» Истории сошлись два поколения с заметной разницей в возрасте, но объединенные одной идеей – свободы. А свободой тогда дуло из всех щелей того времени. Но недолго.

Может, потому и завелось такое паскудство в датском королевстве, что рано покинули землю те замечательные ребята, которых война и лагеря учили правде. «Одни в никуда, а другие в князья...»,

как у Галича. Впрочем, те, кто в князья, тоже уже в никуда. Всякие были среди них, но все равно они, как победившие когда-то Наполеона и Нерчинские рудники русские офицеры, были солью времени.

Что бы там ни думать об их заблуждениях, их характерах, о власти от Бога – все равно окажешься на стороне декабристов и выйдешь на Сенатскую площадь...

От Сенатской площади до Болотной – какой все-таки удивительный путь проделала наша Россия...

Остров, выбранный для съемок одного из эпизодов за редкую выразительность пейзажа, экстерьера и фактур, был странный. Умирающий, почти исчезающий как человеческое поселение – половина домов брошена, бежит народ на материк, в другой половине живут рыбаки и доживают свой век вдовые старухи-рыбачки. У некоторых в чуланчиках бочки с дожидающейся в рассоле своей спелости черной икрой. За домами пространство, ровное, как пустыня, занесенное песком, который наносит жестокая осенняя моряна. Но она же гонит к нам осетра, севрюгу, белугу. Потом, когда Лариса отравилась столовской едой и было принято решение кормиться своими силами, рыбу продавал киногруппе рыболовецкий колхоз «Память Чапаева», и ее везли нам на двух грузовиках. Но и не только рыбу пригоняло к нашему берегу. Выйдешь утром к морю, обязательно в прибое колышется туша мертвого тюленя. И чайки орут.

Что же на этом острове делал я со своей машинкой?

Я писал сказку. Киносказку под названием «Стрелок из лука». Для режиссера-постановщика Юрия Ильенко, он же соавтор сценария. Первый в моей жизни договор с Ялтинской киностудией на сценарий полнометражного художественного фильма. Цветного. В этом-то и была вся фишка, говоря по-современному. Потому что Юра напридумывал что-то совершенно невероятное по линии цвета и его трансформации на экране. Уж очень, видимо, ему хотелось затмить знаменитую тогда картину «Человек идет за солнцем» Михаила Калика, снятую – неподалеку от Ялты, в Молдавии – Вадимом Дербеневым.

Сказку я бы и сейчас написал с радостью. Я люблю сказки, и читать, и рассказывать – в кино. У меня их было еще две, вернее, полторы. «Новогодние приключения Маши и Вити» с музыкой Геннадия Гладкова – это немудрящее кино со знаменитым котом Матвеем в исполнении молодого Боярского идет по телевизору в зимние праздничные дни уже сорок лет, да еще и играется на утренниках в десятках театров. Но вообще-то самое главное – в памяти, – что без «Маши и Вити» не было бы «Объяснения в любви». Но об этом – после, согласно хронологии...

Другой моей сказке повезло гораздо меньше.

В 2001 году на моем «творческом пути» в очередной раз возник великий и ужасный Боря Бланк. Мы уже сделали вместе три картины. «Месть шута», то есть «Риголетто», «Шейлок» и «Карьера Артуро Уи. Новая версия». «Смерть Таирова» сделаем тремя годами позже. Все это было, конечно, чистой воды хулиганство, что, собственно, и привлекало меня в сотрудничестве с этим уверенным в собственной гениальности безумцем, очень талантливым художником кино и живописцем, нахально плюющим на режиссуру как таковую. Но ведь тогда – в 90-е – мы все как с цепи сорвались. Что, в общем, так и было – с цепи...

На этот раз Бланк предложил сделать сказку о масленице. Я перечитал мою любимую книгу Лихачева, Панченко и Понырко «Смех в древней Руси» и написал сценарий... в стихах! В стиле площадного райка. Назывался сценарий «Чудеса да и только, или Щука по-московски».

Главные герои – Емеля-дурак со своей печкой, Царевна Несмеяна, которая поначалу только и делает, что смеется, царь Ерема, алкаш, ведьма Машка, евонная полюбовница, и Черт, ейный полюбовник. Чудесная Щука в проруби. И над всеми летает Госпожа Смерть.

Бланк построил в мосфильмовском павильоне замечательную декорацию городской площади, на которой должны были безумствовать скоморохи.

Веселись, веселись,
У кого деньги завелись.
А у кого перевелись,
Тот тоже веселись!
А у нас их нету сроду,
Веселимся вам в угоду!
Поклон московскому народу!

Оператором был Саша Антипенко. И актеры были приглашены, как говорится, что надо, перший класс. Толя Ромашин изображал Щуку, совсем еще молодой Сергей Безруков Емелю, Слава Невинный царя Ерему, Кристина Орбакайте – царевну Несмеяну...

Начали снимать, всем было весело и интересно, пошел первый материал... И тут грянул дефолт! Потому-то я и написал: «полторы сказки»: на середине съемок все остановилось, навсегда. Декорацию разрушили, а материал... Где-то был поначалу, а сейчас его уже и не найти, конечно.

После ВГИКа, когда я мучился с этим «Стрелком из лука», я вообще не умел писать сценарии. В 69-м году первая – уже снятая – картина «Миссия в Кабуле» стала распадаться буквально на куски, и мы начали заново выстраивать ее с Лёней Квинихидзе бок о бок за монтажным столом. До тех пор я не учился ремеслу по-настоящему. И потом

1

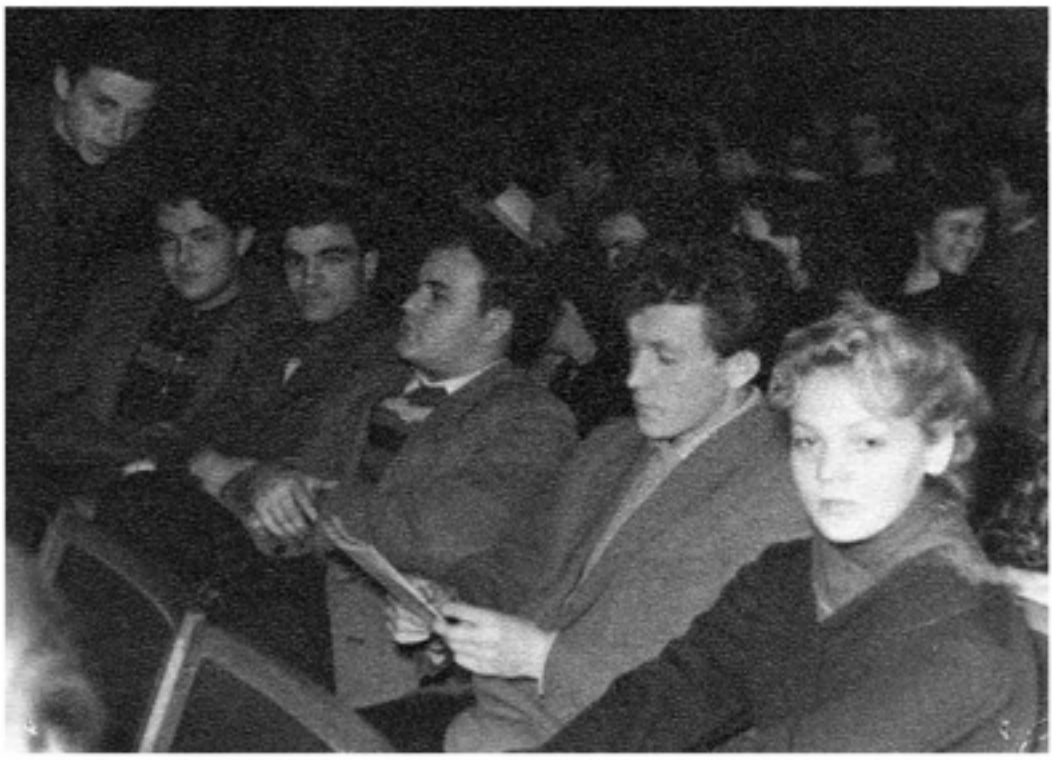
2

3

1. Родители

2. Павел Финн, Олег Павлов, Евгений Котов. Кустанай

3. Леонид Каневский, Александр Княжинский



1

2

3

1. Во ВГИКе

2. Лариса Кадочникова

3. Анна Ахматова, Давид Маркиш

4. Белла Ахмадулина, Давид Маркиш

5. В телестудии на Шаболовке

4

5

продолжал учиться на других картинах того, первого периода. Впрочем, учиться не поздно и сейчас.

«Кроме всего прочего, теперь я знаю одно: искусство больше нуждается в ремесле, чем ремесло в искусстве». Франц Кафка.

Тогда на острове Чечень, в октябре 1962 года, я больше всего на свете не хотел писать сказку...

Мы с Женей Фридманом жили – в основном только ночевали – в домике с жестяным флюгером в виде рыбы – у хозяйки-вдовы. Рыбаки, дружки ее мужа, не вернувшегося с моря, такие же браконьеры, как и он, поддерживали одинокую женщину. И мы не раз видели, утром выходя, сваленных на земле перед крыльцом осетров. Толкая друг друга, они то засыпали, то просыпались, страдальчески вытягивая свои почти человеческие, ёрнические рыльца.

Пока все заняты съемками в какой-то части острова, выйти одному на берег.

За ночь море ушло далеко, даже не видна граница между водой и обнажившимся дном, сырым и жирным, как высыхающая лужа. Ветер-верхач скоро вернет море. Стоишь, зачарованно смотришь в мрачную даль морскую и представляешь, как здесь же, где сейчас я, стояли рыбачки. Тогда ветер, хозяин острова и моря, вдруг посередь зимы дунул теплом, и оно съело весь лед, по которому должны были прийти с дальнего лова их мужья и сыновья. Суров батюшка-Каспий.

Потом, замерзнув, податься на площадь в центре поселка. Пусто. В дощатом щелястом павильончике дядя Яша, рябой, рыжий, в зимней шапке, нальет тебе из бутыли розовое виноградное, двадцать копеек стакан. Сначала будет холодно внутри, в животе, потом все потеплеет, и плевать на ветер, беснующийся вокруг павильончика дядяшиного, вокруг розового виноградного.

Правда, говорят, что он настаивает винцо на табаке, чтоб крепче взяло. Вполне возможно, если посмотреть на его хитрую рожу. Но это нас не остановит!

– Повторить, дядя Яша!

Наповторявшись, но в меру, веселыми уже ногами – все дальше – прощай, работа, ты не волк! – и дальше от сценария. По острову – туда, где Женя Фридман снимает свою курсовую. «Конвас» в руках у Юры, он сегодня свободен от актерской игры.

Мы называем это место – «кладбище кораблей». Потрясающее место! Отслужившие свое фелюги и бударки, даже старинные мачтовики, ржавые остовы, фантастические скелеты на фоне неба... Мечта оператора! Просто нормальный кинематографический клад. Причем именно для Жени, который через девять лет снимет свой единственный фильм «Остров сокровищ» с Борисом Андреевым в роли Сильвера.

После чего вскорости навсегда уедет в Америку с этим его прекрасным ковбойским лицом и несбывшимися надеждами снимать кино.

А к вечеру все соберемся в брошенном доме, который мы оккупировали и прозвали «домом кино». У нас там весело, шумно, разговорчиво, розовое виноградное льется рекой, и даже местный «сучок» – жуткий напиток – тоже идет под воблу.

Все стекаются к нам, в наш клуб. Хорошие ребята осветители, ленфильмовцы. Милые и отзывчивые девушки из киногруппы – «среднее звено». Однажды забредет Ролан Быков. Сначала мы с ним поссоримся ненадолго, потом помиримся – навсегда.

А тем временем мировая история оказалась в роковом тупике...

«Карибский кризис продолжался 13 дней. Он имел чрезвычайно важное психологическое и историческое значение. Человечество впервые в своей истории оказалось на грани самоуничтожения...» Википедия.

Выбежал из «дома кино» за девушкой с польским именем. И вдруг она, обидевшись, что ли, куда-то делась, сквозь землю провалилась, и я стою на площади один-одинешенек, фонарь скрипит и раскачивается надо мной из стороны в сторону, то на миг освещая меня, то оставляя во тьме. И вдруг включается громкоговоритель на столбе...

«Мне понятно Ваше волнение и беспокойство. Хочу заверить Вас, что Советское правительство не даст спровоцировать себя неоправданным действиям Соединенных Штатов Америки и сделает все, чтобы ликвидировать чреватую непоправимыми последствиями ситуацию...» Н.С.Хрущев. Письмо английскому философу лорду Бертрану Расселу.

Я один на острове. Необитаемом? В эти мгновения – да. Сейчас я один в центре всего мира, который вот-вот полетит к чертям. Где-то еще есть Хрущев, где-то Кеннеди, где-то на Кубе стоят наши ракеты, куда-то идут американские военные корабли... И все чревато, все непоправимо, и сейчас немедленно начнется война. Погаснет фонарь, заткнется на полуслове диктор в громкоговорителе. И наш остров бесшумно уйдет на дно морское...

Надо бы наложить на это изображение фонограмму – дьявольский голос Шаляпина – Мефистофеля, издевающегося над человечеством:

В угожденье богу злата
Край на край встает войной,
И людская кровь рекой
По клинку течет булата…
Люди гибнут за металл!
Сатана там правит бал!

Если бы я тогда был такой, как сейчас – после всего, что мы пережили за эти годы, – я бы подумал, возможно, Господи, Твоя воля, не наша. Заслужили!

А тогда – какой я был? Под качающимся фонарем, освещаемый, как истерическим стробоскопом, – шутка ли! – светом мировой истории. Темное и светлое, темное и светлое...

Понять – вспомнить – стать... Сашкой? Но он так и не дорос до этого – моего – возраста, ему и в его отрочестве хватает сомнений и потрясений. Да и занят он сейчас в другом месте. Он сейчас по месту жительства – в Эльсиноре. У него холодеет кровь. Вокруг коварство плетет сети.

Погоди, коварство, Сашка тоже в долгу не останется...

Вернулся в «дом кино». Там было по-прежнему весело. Вобла и «сучок». Не помню, рассказал я о том, что услышал на площади под фонарем, или нет...

Март 1963-го. Ялта. Гостиница «Ореанда».

Я уже не первый раз в Ялте, привык к тому, что здесь всегда и в любой момент есть море, о котором я так мечтал в детстве. Я не пловец, но это уже мое море, законное, не выдуманное, не в мечтах шумящее, не из окна поезда, спешащего в Ереван, слепящее...

Наброски из ненаписанного романа.

Утром Сашка, поджав ноги на верхней полке, первым – где-то на подъезде к Туапсе – увидел море. Сначала было только предчувствие – в цвете и воздухе пространства, потом море блеснуло слепяще сразу всей расплавленной солнцем плоскостью и заняло все окно.

Майор-пограничник с полки напротив, спавший в майке и галифе, чтобы не показываться маме в трусах, крестом, как гимнаст, оперся руками, обозначив мускулы, об обе полки и деликатно опустил большие босые ступни на коврик.

Весь день дороги накануне майор ненастойчиво ухаживал за мамой, и ей это нравилось. Он пил коньяк и танцующий в стакане боржом, угощал конфетами «Мишка» в хрустящих серебряных обертках, обнимал Сашку за плечи, глядя на маму, и звал его на заставу.

Поезд встал вдруг, с мощным толчком прозвенев всеми стаканами и ложечками во всех купе, и замер напротив моря.

– Надолго, отец? – спросил майор у проходившего по коридору проводника.

– Пемзу набрать успеете, – ответил тот.

Бежали вдвоем с майором, спрыгнув с подножки и даже не взглянув на куски рыжей дырчатой пемзы между шпалами, через полосу песка и мелкого каменного крошева. Сидя на берегу, на песке, Сашка,

нервничая и торопясь, распутывал шнурки, майор стянул сапоги. Подвернуть наспех брюки, тронуть босыми белыми ногами пенящийся, покорный, теплый – каждым дыханием прибивающий к берегу чистый морской сор – прибой. Войти в море. Первый раз в жизни. Сразу же – откуда-то снизу из живота и к горлу – задыхание восторга. Шаг, еще шаг по дну, напрягая, поджимая пальцы, чтобы не скользнуть, – вода выше, уже брюки намокли, а восторг влечет туда, где впереди темнеет полоса обрыва, к глубине...

Сзади крики, мамин, что ли, испуганный голос из тамбура. Скорей, скорей! Подхватив обувку, назад. Тетка, подвернув подол, полный крупных кусков пемзы, никак не взберется на ступеньку. И в последнюю, как показалось, секунду, майор сильно и спокойно подхватывает Сашку и поднимает – вперед босыми ногами – к тамбуру. А уже прошла по всему составу судорога, тронулись, и это медленное, но нарастающее с каждым тактом могучее паровозное движение – вдоль моря.

Сидели на полке – мама, напротив, улыбаясь, – оба, не обуваясь, глядя вниз на свои шевелящиеся пальцы, нежно и сухо стянутые солью. Майор пьет коньяк.

– Еще успеешь, – говорит он, – еще накупаешься. Там, где будете жить, наверное, есть море?

– Как? – говорит мама удивленно. – Разве там есть море? Откуда там море?

Конечно, там не было моря. Но Сашка еще не знал, что, когда оно понадобится в роковой и решительный момент, оно придет, прикатит – в грозе и буре – без зова и спроса, зная и любя – ему на помощь – утешать и омывать стопы...

Поклялся Юре Ильенко, что за этот месяц в Ялте, один, совершу подвиг и закончу, наконец, сценарий. Да и время по договору идет к концу.

Однако больше энергии затрачиваю на то, чтобы вырвать недовыплаченный еще гонорар у главного бухгалтера, важно выступающего почему-то в полувоенном прикиде. Хотя, думаю, кровь на фронтах он не проливал. Жулик он был такой, что легенды о нем докатывались из Ялты до Киева.

– Ты же поссотри на себе, – доброжелательно говорил он мне с мягким акцентом, когда я с несчастным лицом и голодным блеском в глазах в очередной раз безнадежно являлся к нему в кабинет. – Ты же совсем молодой хлопец. Ну кажи, для чого тебе такие гроши?

Кремень был человек!

Действительно, на что гроши? А ркацители на набережной и чебуреки даром, что ли, дают? А кофе и коньяк в кафе «Ореанда», где за большим окном, как счастье, сияет море и хочется говорить, как в рассказах Хемингуэя? А вечером пойти в ресторан? Там, навевая лирическую приятную тоску, лабает местный джаз, и прыщавая певичка, жена толстого трубача, поет – всегда на бис, но за бабки – «Здесь под небом чужим я, как гость нежеланный...»

А номер в гостинице, хоть и паршивенький, он ведь тоже денег стоит. Когда еще студия мне их вернет? Надеюсь, что вернет. Ведь я, гениальный молодой сценарист, сочиняю для нее гениальный сценарий будущей гениальной картины...

В том-то и дело, что гениальный сценарий не очень-то сочиняется.

Но все равно сажусь за стол, на котором стоит машинка. Окно выходит не на набережную, как в номерах подороже, а в мрачный внутренний двор. Сюда же выходят окна музыкального училища напротив. В открытом окне постоянно вижу девушку со скрипкой и знаю, что она видит меня.

Уверен, она стоит у окна и играет для меня. Но как познакомиться, если я на расстоянии даже не различаю ее лица? Вижу только некий образ, который, естественно, настраивает лирически. Может, это судьба? Молодой сценарист и юная скрипачка. Они жили счастливо и умерли в один день. Крикнуть? Но лица-то ведь не вижу. Не решаюсь. Пусть воздушный этот роман так и останется – воздушным...

В «Стрелке из лука» действие, конечно, происходит в сказочном городе. Низкий поклон «Трем толстякам» Олеши, «Городу мастеров» Тамары Габбе, пьесам Шварца. Но в нашей истории всё, в основном, ради цвета. Например, голые мальчишки, которые, оказывается, городское войско, скачут на красных, зеленых, желтых, фиолетовых конях.

Кстати, Юра с идеей раскраски живых млекопитающих не расстался. И пятью годами позже, уже окончательно став режиссером, для картины «Ночь накануне Ивана Купалы» разрисовал корову. Цветочками.

Некоторые эпизоды этой картины он будет снимать все в той же Ялте, а я приеду туда писать «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». Провожать меня из Внукова в семь утра будет Отар Иоселиани, с которым мы расстались накануне ночью в «Национале». Да здравствует мужская дружба! В результате провожания он доставит меня и семейную пишущую канцелярскую машинку «Континенталь», запеленатую мамой в одеяло и перевязанную веревкой, на тележке – прямо к трапу самолета. Тогда было как-то попроще...

В Ялте я поселюсь на горе в Доме творчества писателей и по вечерам буду спускаться в «Ореанду», где после съемок уже заседает славная компания. Юра и его старший брат, оператор картины Вадим Ильенко, и его «второй» Виля Калюта, впоследствии прославившийся как оператор Балаяна и Михалкова, и Боря Хмельницкий, актер Таганки, Хмель, общий милый друг и любимый собутыльник...

Цвет, собственно, и погубил в «Стрелке…» драматургию, о которой тогда я имел крайне слабое представление, несмотря на диплом. Сейчас бы я знал, как все написать, но – поздно. А тогда бился, злился, матерился... И вдруг, все еще не пережив недавние впечатления, вместо сказки сочинил рассказ «На краю света».

«Сейчас ему совершенно все равно, узнают ли, о чем он думал тогда, в темноте, в октябре, на острове Чечень, когда вокруг была ночь, разрываемая лучом прожектора с маяка, когда со всех сторон было слышно бегущее к берегу море, а слева, и справа, и сзади были деревья без листьев с белеющими стволами, и слабо светила желтая лампочка со столба, и на этом же столбе был громкоговоритель, гремевший изо всех сил»...

Журналиста, застрявшего на острове, звали в рассказе Сашка. Видимо, в этом уже было какое-то предчувствие будущего рождения моего меняющего разные образы главного героя написанных и ненаписанных произведений. Но, может быть, даже из-за этого рассказик, сочиненный с явным перебором эмоциональности и излишне красивых словесных сочетаний, не заслуживал бы упоминания, если бы не одно важное для биографии обстоятельство. Он оказался первым в цепочке событий, которые в конце концов привели к полному – и уже навсегда – разрыву с отцом...

Волнуясь необычайно, я отчаянно прочитал рассказ Борису Балтеру и Борису Заходеру.

Жили они оба в Доме творчества. Балтер в Ялте оказался не случайно. Дело в том, что первоначально фильм по его сразу всем полюбившейся книге «До свидания, мальчики» должен был ставить не Миша Калик на «Мосфильме», а киевский режиссер Артур Войтецкий на Ялтинской студии.

А я еще раньше – в один из приездов в Ялту – познакомился с Артуром и подружился с ним и Яшей Базеляном, учеником Ромма, тоже киевским режиссером, в то время числившимся художественным руководителем Ялтинской студии. Вместе с Артуром он снял «Рожденные бурей» по роману, якобы написанному Николаем Островским. А до этого, в 54-м – общий с Сережей Параджановым дебют на Киевский студии – сказка «Андриеш».

Яша был необычайно интеллигентен, просто чеховский персонаж во плоти, недаром одна из его картин – «Дом с мезонином». Да и много позже, когда он уже переехал в Москву и работал на Студии Горького, я сделал для него коллаж из всех детских рассказов Чехова и рассказов, где дети рядом со взрослыми. Сценарий был очень неплохой, правда. Но его зарубили, как это ни смешно, по идеологическим соображениям, цензурным. Тогда я плюнул на всю их лицемерную гадость и, вместо того чтобы послать подальше всю эту редактуру, написал еще один сценарий по тем же рассказам, но с другим приемом и сюжетом. Уж очень мне хотелось помочь Яше, потому что положение его на студии было весьма неважное. Они зарубили и этот вариант, ссылаясь на заключение какого-то специально для этого выкопанного занюханного чеховеда. Яше я не помог, кино он уже больше никогда не снимал.

Однако, несмотря на чеховскую интеллигентность, выпивал он в ялтинский период очень даже неплохо, достойно, что нас тоже объединило. Вот они с Артуром и познакомили меня с Балтером и Заходером.

Хотелось бы понять сейчас, что же такое было во мне, довольно дурацком мальчишке, в тот безумный и прекрасный месяц в Ялте в 63-м году. И за что Балтер и Заходер, оба старше меня больше чем на двадцать лет, дружили, пили, смеялись и откровенничали со мной.

Как же мне радостно и гордо вспоминать этих двух людей, подаривших мне замечательный месяц дружбы...

Началось все с того, что я вдруг осмелился и прочитал им у них в Доме творчества свой рассказ. И они его похвалили. Оба. Причем характеры очень разные.

Балтер – прошедший финскую и Отечественную, начав, по его же словам, с «ваньки-взводного», получивший от судьбы литературную славу, все же – на поверку – был хороший, верный, сильный евпаторийский пацан. «До свидания, мальчики» – это он, весь. Когда мы выпивали, он научил нас евпаторийскому, как он говорил, тосту: «И шоб они сдохли!» И мы всегда знали, кто и что в этот момент имеется в виду.

Прямой, искренний, смелый, очень обаятельный, мягкий с теми, кто был ему по сердцу – очень больному, к несчастью. Но однажды он так двинул кулаком одного известного кинорежиссера, затесавшегося к нам в компанию, за то, что тот обидел женщину, что тот рухнул под стол.

Заходер – совсем другой. Тоже прошел две войны, добровольцем. Мне запомнился толстый, но тогда легко ходивший, всегда посмеивающийся, молчаливый и очень остроумный человек. Как бы удержаться и не сравнить его с Винни Пухом, созданным им для нас вместе с Милном? И при этом смешке, который невозможно передать, в нем была какая-то смущавшая меня сложность. Я думаю, что его тяготило то, что он был «детский». Хотя, скажем, «Кот и Кит», на мой взгляд, блестящая поэзия. А уж за «Пуха» и «Мэри Поппинс» дети Советского Союза должны были бы памятник ему поставить. И я до сих пор иногда повторяю сам для себя любимые стихи, перевод с польского, но совершенно заходеровский:

Энтличек-пентличек
Коробочка спичек,
Сидела на яблоньке
Стайка синичек.
На яблоне яблоко,
Красный бочок,
А в яблоке этом
Живет червячок...

Яша Базелян, который узнал его лучше и ближе, говорил, что Заходер читает ему очень хорошие «взрослые» стихи. Наверное, это и было для него главным, от этого, видимо, и происходила «сложность».

Конечно, они оба не могли не почувствовать манерность моего рассказа с чрезмерно ритмизированными фразами, но, решительно приняв меня под крыло – уж чем я им угодил, право, не знаю, без кокетства, – они очень хотели, чтобы рассказ Паши был хорошим. И он вдруг таким стал – волшебным образом.

«Ведь каждый человек (так же, как и любое божество) нуждается в том, чтобы в него верили». Макс Брод.

Сколько же людей, как законные и беззаконные кометы, вспыхнули в моей судьбе и проложили светящиеся трассы на небосклоне – теперь уже крутом склоне – жизни и судьбы! И может быть, я – всего лишь навсего отражение этого звездного неба?

Радость и гордость от того, что могу запросто, как равный, идти по набережной между Борей Балтером и Борей Заходером – у меня есть право называть их так, по именам – и обсуждать, куда мы направимся. В кафе «Ореанда», где Борю Балтера заинтересовала певичка, или в званые гости к одной пожилой и одинокой даме, вдове расстрелянного комкора и самой не так давно вышедшей на свободу и после реабилитации поселившейся в Крыму.

Неужели это я иду рядом с этими двумя туда, куда они?

И Боже, каким горем было для меня увидеть у кого-то из них в руках «Литературку». Они договорились мне не показывать, что там напечатано, но кто-то из знакомых остановился с нами перекинуться и обсудить – с той же газетой. И я увидел в ней фамилию моего отца, подписанную вместе с другими писателями под очередным гнусным, кого-то из хороших людей осуждающим письмом.

И как я рвался из рук Балтера и Заходера на почту, мимо которой мы шли, – немедля дать телеграмму отцу. Но дружеские руки увели меня в «Ореанду», и оркестр играл, и певичка пела – что? – «Журавли»? Наверное, ради Балтера.

Я ведь тогда ничего не знал о списке Министерства госбезопасности для «московского дела», в котором тоже была фамилия отца. А знал бы – простил? Думаю, нет. Такое у меня тогда было настроение. И такой возраст.

Мы расстались поздно вечером. Наутро было назначено обсуждение сценария Балтера и Войтецкого в кабинете директора студии. И я тоже был туда приглашен как молодой перспективный автор из актива сценарного отдела. Заведовал этим отделом Юра Турчик, писатель, ялтинец, очень славный человек, тоже фронтовик, что тогда в моих глазах

было знаком качества. С одной стороны – главный редактор, а с другой – наш, свой на все сто.

Боря и Боря пошли к себе наверх, а я – с некоторым трудом – повел в гостиницу еще одного из «наших» – Витю Авдюшко. Актер тогда знаменитый и хороший. У нас с ним была такая игра... Как-то во время веселого застолья, я сказал: «Витя! Ты мне так нравишься, что я тебя усыновляю». И с тех пор он, 1925 года рождения, называл меня исключительно «батя». И неискушенные новички, оказавшиеся вместе с нами, совершенно обалдевали, когда знаменитый Авдюшко, в два раза меня выше, если ему надобилось в туалет, серьезно обращался ко мне: «Батя! Дозволь выйти из-за стола».

Но сейчас он меня совершенно не слушался – шумел, буйствовал и жаждал героических подвигов. На площади, где река Учан-Су, рожденная у подножия Ай-Петри, впадает в море, было укреплено большое сферическое зеркало, видимо, для каких-то целей регулирования движением транспорта. И что я вижу? Мой сынок, раскинув широченное объятие, пытается сорвать это зеркало с его крепления. Я понимаю, конечно, что это не под силу и Портосу, но все-таки отделение милиции совсем недалече. А с ялтинской милицией шутки лучше не шутить.

– Витя, – говорю ласково и терпеливо, как отец любимому ребенку-шалуну, – зачем тебе оно?

– Батя! Бриться буду! В номере! – на всю площадь отвечает мне сынок – русский богатырь.

Все-таки сила убеждения подействовала. Отвел его спать, а самому неохота было забираться в утлый и равнодушный номер, решил пройтись еще немного по ночной набережной, послушать море. На набережной был тогда ювелирный магазин. В витрине на черных бархатных подставках – со слабой ночной подсветкой – выставлены какие-то браслеты, серьги, кольца. И проходя мимо, вдруг вижу, как прямо на меня, с такой подставки-подушки, через стекло, холодно и спокойно смотрят чьи-то маленькие глаза. Крыса! Огромная крыса. Я их не выношу. Но остановился, загипнотизированный. Потом постучал по стеклу. Не уходит, смотрит...

Дурной знак. А наутро обсуждение в кабинете директора.

Тут, как написал бы Зощенко, ночная крыса сразу и подтвердилась...

Кабинет директора Ялтинской киностудии Владимира Сергеевича Алешина. Высокий, худой, сухой. Предыдущее место работы – начальник Крымского областного управления культуры, но, кажется, не совсем злодей.

Мы все расселись вдоль стен – по периметру. Я сижу рядом с дверью, через стул от меня какая-то не известная мне невозмутимая тетя в строгом костюме и с косой вокруг головы.

Скоро становится понятно: худсовет при участии редактуры и представителей ялтинской общественности понемногу гробит режиссерский сценарий. Опыта тогда у меня не было, но, видимо, было

уже какое-то чутье – я чувствовал, что сценарий слабоват. Ну и что? Во-первых, и прежде всего, это сценарий моего друга. А во-вторых, не за то гробят, что там непорядок с драматургией, в которой они сами разбираются, как в апельсинах, а потому что – боятся.

Википедия: «1 декабря 1962 года Никита Хрущев посетил выставку художников-авангардистов студии «Новая реальность». Руководитель СССР, будучи неподготовленным к восприятию абстрактного искусства, резко критиковал их творчество, использовав нецензурные выражения... В декабре 1962 и весной 1963 гг. состоялись несколько встреч Хрущева с интеллигенцией...»

Запись 2015 года.
В России самой уязвимой и беззащитной всегда была «культура» – что при царях, начиная с битого Тредиаковского, что при Сталине, что при Хрущеве, что сейчас...

Сталин уничтожал не только свидетелей его преступлений, но и «свидетелей культуры». Создание нового человека «методом исключения», кровавой, безжалостной, но чудовищно осознанной, осмысленной селекцией было вовсе не так уж и глупо. Он все же во многом добился своего. Причина многих наших несчастий – разрушение культуры. Даже не во внешних ее формах, а в сознании.

Мы – те, кто испытал и вынес всю двусмысленность нашей культуры советского времени. Ради чего?

Нет, надо защищать сценарий друзей! У меня бывает – скорее, бывало, но тоже не часто – такое состояние, когда мне все равно, где я и перед кем. Напротив меня рядом с окном на стене календарь, такие тогда выпускало Бюро пропаганды советского киноискусства – с актрисами и актерами. Я смотрю на Скобцеву, на колонку цифр-чисел и понимаю, что сейчас скажу. Алешин дает мне слово.

«Видите, – спрашиваю, показывая на календарь, – какое сегодня число рядом с прекрасной Скобцевой?» Все смотрят, почему-то ни о чем пока не догадываясь. А я продолжаю: «Девятое марта тысяча девятьсот шестьдесят третьего года, день будний – цифра черная. А надо бы – красная. Ведь это праздник! Ровно десять лет, как, к счастью, похоронили Сталина, палача людей и культуры. Так неужели мы отметим этот праздник очередной ложью о нашем прошлом?..»

Ну и так далее...

Юра Турчик вздыхает и опускает голову. Балтер смотрит на меня с интересом и улыбается. А неизвестная тетя, сидевшая до этого с непроницаемым лицом, лупится в мою сторону с недоумением и тихо произносит: «Кто это?»

Как я скоро узнаю, тетя – из Киева, из Госкино УССР, начальница, здесь вроде ревизора. Конечно же, она знала, кто я такой, заочно. Но, видимо, я уж очень не соответствовал в тот момент ее представлению

об образе советского сценариста. И ее можно понять. С собой у меня была только одна рубаха, я ее сам стирал в ванной в номере. Но вот до глажки дело не доходило. Когда же манжеты, выглядывавшие из рукавов пиджака, понемногу темнели – по естественным причинам, – я их совершенно спокойно просто подворачивал. До следующей стирки, с которой не слишком торопился.

Конечно, сценарий «До свидания, мальчики» зарубили. Наверняка это вызвало очередное повторение тоста «И шоб они сдохли».

Сквалыга-бухгалтер, кряхтя, выплачивал мне по частям, копейками, которые тут же тратились, денег на обратную дорогу не было. Узнав об этом, Балтер, он уже тоже собрался в Москву, сказал, что забирает меня с собой, и купил мне билет на поезд. На самолете он не летал – из-за сердца.

– Получите Ленинскую премию, отдадите деньги, – сказал он мне, когда мы расставались на Курском вокзале.

Думаю, вы не удивитесь, узнав, что Ленинскую премию я так и не получил.

Ночью вдруг у меня на Фурманова междугородний звонок. Юра Турчик – из Ялты. «Паша! – трагическим голосом. – Я только что вернулся из Киева...»

Ну, конечно, тетя с косой все аккуратно донесла вышестоящему. И это оказалось очень кстати. По всем республикам тогда – волной, по московскому образцу – пошли идеологические совещания и встречи с интеллигенцией. В Киев немедленно была затребована стенограмма моего выступления. И я «прозвучал».

– А в чем дело? – говорю я глупо. – Ведь культ личности осужден.

– Паша, – слышу, как в Ялте вздыхает Турчик. – Ну вы же всё понимаете...

Ох, это наше вечное «вы всё понимаете»!

Всё понимаем, только ничего сделать не можем. Или не хотим?

Киев о нашем с Ильенко сценарии приказал забыть, а меня на Ялтинскую студию – не пускать.

Последний раз в Ялте был в 2006 году. Приехали с Ириной к сыну Алеше, невестке Ане и совсем еще маленькому внуку Женьке. Алешка арендовал тогда на лето дачу на Ай-Петри. Были дожди. Он уходил охотиться куда-то еще выше за Учан-Су и брал с собой любимую мачеху Ирулю, как он ее называет. Я оставался со своим компьютером.

Все время ветра шум, шумит вся зеленая масса. Здесь, в нашем дворике, не отрываясь взглядом от верхней линии, где горы соединяются с облаками, где начинается яйла и где сейчас моя жена и мой сын, я думаю о том, как я их люблю. И невестку красавицу Аньку люблю, и ее мать, веселую нашу подругу Негору, и ее отца Игоря, с которым мы хорошо выпьем вечером, когда вернутся охотники, и маленького

террориста Женьку. И дожидающуюся нас в Москве дочку Катю с ее двумя девочками и двумя мальчиками. И брата Витю, и сестру Ольку с их детьми...

Вот ведь могло ли это прийти в голову тому мне, бесприютному, в неглаженой рубашке с вылезающими манжетами, что я стольких буду любить?

А может, думаю я, ради этого и стоило все вынести, все пережить, все перемолоть – все неудачи, все разочарования, все предательства? Не ради успеха и денег, даже не ради всемирной справедливости, а только ради любви...

Толстой: «Да, лучшее средство к истинному счастью в жизни – это: без всяких законов пускать из себя во все стороны, как паук, цепкую паутину любви и ловить туда все, что попало: и старушку, и ребенка, и женщину, и квартального».

К вечеру спустимся в Ялту, на набережную. Встретим Рому Балаяна с Наташей, они здесь на каком-то фестивале.

Но эта все же не та набережная, по которой я некогда шел с Балтером и Заходером. Та и не та, она как будто другого цвета, другого шума и похожа на попугая. А ту Ялту, мою, и ту набережную – мою – со всеми ее звуками и милыми призраками, я, не спросясь ни у наших, ни у ненаших, не считаясь ни с какой юрисдикцией, но исходя из высшей договоренности – с морем, дружбой, безумием молодости, – я лично, Павел Финн, год рождения 1940-й, давно тайно аннексировал для одного себя. Раз и навсегда. И что вы со мной сделаете?

А к «Стрелку из лука» мы с Юрой еще раз вернулись – он уже снимал в Киеве «Тени забытых предков». И я тогда впервые приехал в Киев, зимний, заснеженный... Но это уже другая история...

Но донос на меня из Ялты оказался не единственным...

В 64-м году на студию – с каким-то сценарием о плотогонах – прибыл писатель Николай Евгеньевич Вирта, близкий друг отца, знавший меня с рождения.

У него это был уже не первый опыт в кино. В 49-м «Сталинградская битва» по его сценарию, в 50-м – жуткий фильм «Заговор обреченных», к сожалению, снятый Михаилом Калатозовым. Сталинская премия первой степени.

Вирта родом из-под Тамбова, сын сельского священника по фамилии Карельский, расстрелянного в 21-м году за участие в Антоновском мятеже. И участие это было вроде бы даже довольно заметное. Отец как-то пересказал мне – с пьяных – «достоевских» – слов Николая Евгеньевича, – как тот, пятнадцатилетний подросток, ползал по полу на месте расстрела и собирал мозги родителя-священника.

Википедия: «В 1943 году в СССР было разрешено издать Библию. Специальным цензором издания был назначен Николай Вирта. В результате проверки как Ветхого, так и Нового Заветов Вирта не обнаружил в них отклонений от коммунистической идеологии и утвердил к печати без каких либо изменений».

В романе «Одиночество» про мозги, конечно, написано не было. Но в детстве роман мне чем-то даже нравился. Все-таки в пятнадцать лет он многое мог увидеть и запомнить.

Сталин почему-то очень возлюбил Вирту – на некоторое время, и все это знали. Четыре Сталинские премии тому подтверждение. Ходили даже слухи, что его фотокарточка висела у вождя на стене в спальне на даче.

Из воспоминания Евгения Шварца о финской войне: «...Его незначительная, приказчичья, нагловатая мордочка выражала полное самодовольство, и щегольской военный костюмчик сидел на нем очень складно».

Вот от него-то отец и узнал о моей вольнодумной эскападе на худсовете. Кроме этого, Вирта, как настоящий писатель с воображением, добавил мне кровожадное заявление о том, что поколение отцов-коммунистов надо уничтожать безжалостно. Отец поверил, но молчал до поры. Он вообще был постоянно раздражен моей «революционностью», но еще позволял мне с ним спорить.

И тут я загремел в милицию. История была совершенно дурацкая, вины моей – на тот случай – не было никакой, но я все равно провел ночь в отделении.

Утром, когда выпускали, мне предъявили опись отобранных предметов. «Платок – один, деньги в количестве – один рубль...» Следующим предметом были четки, подаренные мне Сережей Параджановым. Они задумались, но вышли из положения, написав в описи: «безделушка – одна». И еще: в связи с отсутствием в кармане паспорта в наличии единственный документ – на бланке журнала «Москва». «Поручение»: сбор материала для очерка о ЗИЛе.

Добродушно обещав не фиксировать задержание как привод – «раз ты у нас такой журналист», – они, не успел я выйти, позвонили в журнал. А оттуда позвонили отцу. А отец позвонил мне. В ярости. И потребовал, чтобы я немедленно приехал к нему. Они с Ниной Петровной жили уже тогда на Аэропорте.

Сначала я жалко врал, что был задержан на всю ночь, потому что перешел улицу на красный свет. Но разговор становился круче. Слово за слово, помянута была Ялта. И все было бы ничего, если б в разговор не вступила Нина Петровна. И это уже взорвало меня, я попросил ее не вмешиваться. «Попросил» – это, конечно, слишком мягко, и, в общем, не слишком красиво. Отец меня выгнал.

Следом за мной на Аэропорт – заступаться за меня – приехал мой старший брат Витя – в высшей степени положительный человек. Отец крикнул ему, что он меня проклинает. Брат ушел.

С тех пор ни он, ни я с отцом не встречались. Никогда. Хотя попытки были. Мои. Дважды. Первый раз, когда я прислал ему билеты на премьеру «Всадника без головы», на что не последовало никакой реакции.

А второй... Через десять лет после проклятия. Наш с Туром друг Женя Нечаев, тогда главный врач поликлиники Литфонда, переглянувшись с Валей, осторожно сообщил мне о болезни отца. И я понял, что это за болезнь.

Отец уже лежал в больнице. Оставалось ему, похоже, совсем немного на этом свете. Мы поехали вместе с Валей. Я ждал в вестибюле, Валя поднялся к нему в палату. И вернулся с отказом.

Поистине, прав был Яхве. Все-таки мы, евреи, – жестоковыйный народ.

Запись 2015 года.

Почему так часто сейчас думаю об отце? И снится он мне даже чаще, чем мама. И все мне кажется, что нам бы стоило объясниться, что он так и не понял, кто я такой на самом деле... Может, в этом и заключается его «проклятие»?

Все будет хорошо,
К чему такие спешки?
Все будет хорошо,
И в дамки выйдут пешки.
И будет шум и гам,
И будет счет деньгам,
И дождички пойдут по четвергам.

Распевалось нами тогда довольно часто. Именно, когда был шум и гам очередного сборища 60-х. Но пока было все не слишком хорошо. Пешки совершенно не спешили в дамки. Счета деньгам не было, потому что нечего было считать. Дождички, правда, шли. И не только по четвергам. И после дождя в Москве пахло арбузом и морем...

Из набросков ненаписанного романа.

Промозглым сумеречным днем, какие бывают вдруг в южных городах, Сашка остановился на углу. Улицы города делились для него на те, где был страх, и те, где можно было пробираться без оглядки.

На пути к дому греха, как он, культурный мальчик, читавший Шекспира, прозвал в постоянных разговорах с самим собой место встреч отчима с Танькой, миновать опасность было невозможно.

На окраине рынка гнездились бесенята. На какой-то перекладине, как птицы. С нарочито равнодушными, но цепкими взглядами по

сторонам. Обнявшись за плечи. Раскачивая босые ноги с черными подошвами, с длинными обезьяньими пальцами-когтями. Один мальчишка совсем лысый. Именно: не бритый под ноль, а с блестящей, круглой безволосой башкой. Вожак.

Они уже не раз безжалостно били и гнали Сашку. Но тяга, такая же нерассуждающая, как и та, что приводила его в гостиничную умывальню глядеть на голую Зою, неудержимо влекла к этому дому. Чтобы еще и еще раз, представляя, что там сейчас происходит, почувствовать ненависть, но и эту проклятую – позорную – нетерпеливо ожидаемую – томительную сладость внизу живота.

Способ спастись от бесенят был. Надо только выждать и высмотреть какого-нибудь взрослого мужчину, лучше всего – офицера, прибиться к нему и вместе пройти несколько шагов под насмешливыми, злобными взглядами. И сразу же дать деру, да так стремительно, чтобы стая не успела расправить крысиные крылышки и подняться в воздух.

«...Автор прекрасно знал, что «я» в романе обычно бывает свидетелем, а действующим лицом – «он»... Местоимение «он» формально удостоверяет, что перед нами миф...» Ролан Барт.

Во всем этом была, конечно, какая-то бессмысленность. Ведь он же ничего не видел. И, занимая свой постоянный пост наблюдателя за ни за чем, он почему-то не думал, что могут увидеть и его самого. И потому даже не особенно прятался. Но в тот раз так и случилось. Борис стоял в окне третьего этажа и смотрел прямо на Сашку.

Отчима я выставил из дома на Фурманова – кажется, это был десятый класс, мне было шестнадцать, – когда уже не в первый раз увидел синяки на мамином лице. Он и она, конечно, помирились, мама все прощала. Я вышел из своей комнаты – в «большую», встал напротив него и сказал: «Уходите, я вас здесь больше не хочу видеть. Это мой дом, дом моего отца».

Борис смотрел на меня удивленно и насмешливо. Он умел драться и бить, я это хорошо знал. И я его, в общем-то, боялся. Но не в тот момент. А он молчал. И чем могла кончиться эта пауза, было пока непонятно – ни ему, ни мне. Я только знал, что отступать не буду. И тогда вошел Витька и встал рядом со мной.

Особенно противостоять Борису он бы тоже не смог. Хотя всегда был очень смелый, даже до некоторого бешенства. Существовало воспоминание, как он, вернувшись из эвакуации, из-за какой-то уличной обиды напал на приемного сына Булгакова Сережу Шиловского – старше его на семь лет – да так, что Елена Сергеевна приходила из своего подъезда в наш – жаловаться на него маме.

Но, увидев выросших на его глазах братьев, школьника и студента, рядом, Борис понял – надо уходить. И ушел.

Потом всякое было. Мама с маленькой Олькой перебралась к нему в Смоленский дом, в квартиру его матери-ведьмы. Я приходил туда, и мы даже с ним выпивали. Однажды он в Парке имени Баумана – на моих глазах – легко и весело разоружил милиционера, незаметно вытянув его пистолет из кобуры.

Пистолет он сразу вернул. Когда потрясенный милиционер пришел в себя, мы бежали в темноте парка, пробиваясь сквозь кусты. На Смоленской мама слушала наш восторженный рассказ и смотрела на нас счастливая, думая, наверное, что все наладилось в отношениях. Ничего не наладилось. Очень скоро Борис бросил ее и ушел к какой-то тетке, они вместе выступали на эстраде, ездили по клубам. Потом он окончательно спился, заболел, и кто-то рассказал маме, что его из жалости держат курьером в Москонцерте.

А ведь был способный актер. Хоть и никогда не собирался играть Гамлета.

В гостинице в номере молча обедали за столом. Сашка, глаз не поднимая, рядом с Борисом. Веселый был Борис, неприятно веселый. Мама это чувствовала и не знала, в чем причина. А он вдруг покосился вниз, под стол, и потянул носом.

– Что? – спросила мама испуганно.

– А то! Что у нашего сынка ножки воняют, так что противно рядом сидеть. Наверное, много ходит, куда не надо.

Сашка, красный, ниже голову. У мамы слезы сразу в голубых глазах. Тихо:

– Какой ты злой, Боря. Зачем?

Борис встает из-за стола.

– Ну, я побежал. В храм искусства! – целует маму и, проходя, с улыбкой Сашке – в самое ухо, шепотом: – Во-о-нючие но-о-жки! Ау?

Гроза и буря. Буря и шторм. Море бьет в берег, кидается на скалы. Откуда оно здесь, в этом городишке? Явилось на зов? В ответ на его тоску, на его страдания, на его желания. Сюда, сюда, свободная стихия! Ко мне! С волненьем лечь! К моим вонючим ногам!

Кипит, сверкает, бесится, ревет в прострелe улицы – ждет, зовет, манит...

Стащить в подворотне ботинки, носки, поднести к носу – с наслаждением – отвращения и жалости к себе. «Ну и пусть! Пусть я буду вонять! Пусть! Я так хочу!» Затолкнуть липкий комок между кирпичами в стене. На босые ноги натянуть ботинки и – к морю. Оно в нетерпении – страсти и сострадания – протягивает навстречу руки.

Ступням склизко в ботинках, падает, встает, бежит. Берег. Моря. Какого? Черного? Средиземного? Красного? Мертвого?

Ноги в воду, с остервенением и – песком их, песком, камнями. Тереть, сдирать этот запах. Навсегда он, неистребим он, что ли, этот

запах беды, сиротства, бедности? Сунуть горящие ноги в ботинки – и в море, все дальше, все глубже...

Теперь как раз тот колдовской час ночи,
Когда гроба зияют и заразой
Ад дышит в мир; сейчас я жаркой крови
Испить бы мог и совершить такое,
Что день бы дрогнул...

Сейчас я думаю: может, я ошибся с Сашкой? Мог ли он в свои тринадцать так чувствовать? И не слишком ли намеренно и подходяще к моменту сюжета выбран этот монолог Гамлета?

...Тише! Мать звала.
О сердце, не утрать природы; пусть
Душа Нерона в эту грудь не внидет;
Я буду с ней жесток, но я не изверг;
Пусть речь грозит кинжалом, не рука;
Язык и дух да будут лицемерны;
Хоть на словах я причиню ей боль,
Дать скрепу им, о сердце, не дозволь!

В ботинках хлюпает. Решение принято. Словно крови полны. Он все расскажет. Мама! Уходи! Пусть живет со своей Танькой, предательницей, вернемся в Москву, там отец... Море вдруг успокаивается, укрощается, исчезает, как сон. Но запах остается. Запах моря. Только запах моря.

Запись 1964 года.
Комната с голубыми разрисованными стенами. Свидетельница моих разочарований, обид, радостей и мечтаний.

Ночью читаю «Дневники» Блока, ем руками холодные макароны. Второй час. Внизу во дворе начинает бешено играть гармошка. Пение. Пляшут. Пляшут.

Перебивался – уже два года после ВГИКа – по-всякому.

То помогал Вале Туру сочинять его первую пьесу, инсценировку американского романа «Убить пересмешника», для ТЮЗа. Не совсем бесплатно и совсем бесфамильно. То писал очерки для журналов. То вдруг Миша Козаков, уже примериваясь к режиссуре в кино, предложит экранизировать вместе с ним «Пиковую даму» для телевидения. Тогда наша заявка «не прошла», что неудивительно. Но, неугомонный, он в 70-х на «Ленфильме» снова взялся за это роковое для него произведение. И, по его словам, «лег в психушку, после того как провалил фильм «Пиковая дама».

Но слабая моя связь с кино все же не прерывалась. Немного зарабатывал поделками для киноотдела АПН. Но когда Ирина Анатольевна Луначарская, очень милая и красивая дочка наркома и актрисы Розенель, попробовала меня устроить туда на постоянную работу, меня не взяли. Не взяли и редактором в Госкино РСФСР, была такая славная структурка в Китайском проезде. Похожая на внутренность валенка, как я тогда пошутил.

Мне только и оставалось – шутить.

Причина обоих отказов была одна и та же, и четко прописана она была в моем паспорте.

Как же так? Идешь рядом, выпиваешь за одним столом, смеешься остротам друг друга, язык чувствуешь одинаково, любишь тех же поэтов, треплешься о том, о сем, созваниваешься. Его берут, тебя – нет. Но ведь тебе всегда казалось, что ты ничем не отличаешься, ты среди своих. Ан нет, ты все-таки не такой, ты – сякой, посторонись-подвинься.

Впрочем, это счастье, что меня никуда не взяли. И это позволило судьбе тайно подготовить будущий поворот жизни.

А с теми, кого взяли, продолжаешь выпивать, созваниваться – шутить...

Как говорил Поприщин: «Достатков нет – вот беда».

«Все это не беда, были бы деньги». А.С.Пушкин. Из письма Л.С.Пушкину.

Года бегут, как воды Немана,
С теченьем лет стареют люди.
А денег нет, и денег не было,
И говорят, что их не будет.

Геннадий Шпаликов

Как-то раз мы с Давкой Маркишем привели ко мне на Фурманова Веню Рискинда. Того самого Веню, которого Михаил Аркадьевич Светлов спросил: «Веня, знаете, чем вы отличаетесь от знаменитого американского сценариста Рискина?» И сам же себе ответил: «У вас лишнее «д» в фамилии, а у него лишний дом в Калифорнии».

Веня, близкий друг Бабеля и Олеши, потрясающий персонаж того времени. Гений, не написавший ничего, существующий в собственном устном творчестве – лучшего рассказчика я не слышал, – в остроумии – в образе «Венярискинд». Нищий, обтрепанный, веселый, печальный, когда на него не смотрят, бездомный. Сейчас я понимаю, на кого он был похож. На Карлсона, живущего на крыше.

Так вот, тогда на Фурманова, распивая с нами, молодыми, поллитру, Веня сказал гениальную фразу, которую я запомнил на всю жизнь: «Для чего мы живем? Мы живем для юмора».

И все же я не мог тогда никак понять: для чего я живу?

Нет, внешне все как будто нормально, ежедневный ритуал. Выпускник ВГИКа – это марка. Кой-какая работенка, долги по мелочам, друзья, «братство таборное», веселый, умный и остроумный треп, выпивка, мимолетные обманчивые романы, обмен откровенностями и выдумками...

И что? Этим связан с жизнью? Для этого живу на свете? Постоянно шутить, играть, дурачиться? Забавлять других, забавляться самому?

Я сам себе корежил жизнь,
Валяя дурака.
От моря лжи до поля ржи
Дорога далека.
Николай Глазков

Томился, тревожился, скрывая от всех свою тревогу, тяготился ей. И не понимал еще, что тревогу жизни нужно поддерживать в себе, как огонь. Этот огонь не греет, он только жжет. Но иначе...

«Я бы сказал, что познание тревоги, это приключение, которое должен испытать всякий человек, чтобы не погибнуть – либо от того, что он не знает тревоги, либо от того, что тревога его поглотит...» Сёрен Кьеркегор.

Знал, конечно, что есть такое трудное для произношения слово: экзистенциализм. Но никакого представления о том, что это такое и с чем его едят, не имел. И про Кьеркегора не знал. Хотя в доме, где старший брат был студентом философского факультета МГУ, всяких умных книг было достаточно. Однако в то время экзистенциализм я познавал только чисто эмпирическим путем, даже и не подозревая об этом. И лишь гораздо позже узнал, что все довольно просто – «сущность экзистенции: рождение, смерть, любовь, отчаяние, раскаяние и т.д.»

До раскаяния дело тогда доходило редко и все больше – правда, ненадолго – с похмелья. А вот отчаяние... О, отчаяние частый был тогда ночной гость.

В «Национале». Знаменитый Книжник, неопрятный старик, живший на углу Гоголевского бульвара и Сивцева Вражка, собиратель книг с великими автографами. Подсев за столик, спрашивает про меня: «Кто этот вдохновенный мальчик?»

Правда, вдохновение заметных результатов на бумаге не давало. И вообще, как говорится, из вдохновения шубу не сошьешь...

Досидев в «Национале» до закрытия, придешь ночью домой после очередного суетного и бессмысленного дня, взойдешь к себе на пятый, откроешь квартиру своим ключом. Один. И, как у Вали Тура в стихотворении, которое я не помню уже целиком: «Квартира тиха, как бумага...»

Тиха, пуста...

Встанешь у зеркала, смотришь на себя и спрашиваешь громко – в пустоте: «Кто я? Кто я?»

Раньше казалось, что подростком быть всего труднее, но теперь выходило, что не так. Сейчас-то я уже хорошо понимаю, что каждый возраст нужно проживать и переносить как испытание.

Любви не было, вот в чем беда. И пока я нашел дорогу к любви, прошло полжизни...

Но почему все же я не погиб тогда, замерев на границе между тревогой и отчаянием?

Да, было, было, всяко было! Слезы в одиночку, и приступы гордыни, и смех дурацкий перед зеркалом – над собой, и чокнуться с собой в зеркале, и чекушка из горла́, и завещание на канцелярской машинке «Континенталь», и выход на балкон – выход на карниз...

Кстати, а что сейчас оставлю детям? Несколько тысяч книг, которые они не будут читать, и чувство юмора?

Запись 1964 года.

Если, скажем, кончать самоубийством, то непременно надо сжечь все то жалкое, что лежит в столе. Пустой стол наводит на размышления – а может, он три романа сжег? Так и сделаю. Сожгу на газовой плите за неимением камина.

И на следующей странице: «Хотелось бы прожить хотя бы пятьдесят лет».

И дальше: «Я хочу писать о том, что думаю. Я знаю, как это нелегко, писать, что думаешь... Ох! Все планы, планы... Не строить никаких планов, отказаться от всех иллюзий, от маниловщины...»

Писать? Легко сказать. Как глубокомысленно и с уважением замечала домработница Туров вологодская Мастраша, глядя, как сочиняют вдвоем братья-драматурги, Леня и Петя: «Пясать – не в ж..е чясать». И она была права.

Об чем писать-то? Что знаю такого, чтобы писать? Что? О чем? Об одиночестве? О тоске? О любви, которой нет? Или – соответственно требованиям времени – о советской молодежи? Но зачем для этого переживания, страхи, разочарования, грехи, сострадание?

Но ведь была и целина, и алтайские шоферюги, и рабочие ЗИЛа, и чабаны-киргизы, и каспийские браконьеры... Все вроде бы оставляли след. В записной книжке. Но не более того. Мне было интересно с ними – пытаться говорить на одном языке, вникать в нелегкую жизнь, материть власть, рисковать, пить, брататься... Но писать обо всем этом? Нет, не интересно. Вот в чем беда. Моя.

Кстати, у меня так и не было за всю жизнь – почти, за небольшим исключением – ни одного сценария, ни одной картины, где бы действовали мои «современники», мои «ровесники».

«Неумение найти и сказать правду – недостаток, которого никаким уменьем говорить неправду не покрыть». Борис Пастернак.

Вечер. Сидим с Валькой в ВТО. По залу с загадочным лицом ходит Игорь Ицков. Тогда, как написано в воспоминаниях Сергея Хрущева, друг его племянницы-сестры Юлы Хрущевой. Через несколько столов от нас – с компанией – Роман Лазаревич Кармен. Видит Вальку, подзывает его. Они о чем-то говорят, стоя. Через пару минут Валька возвращается, садится, молчит. Я понимаю: что-то произошло. Что? «Никиту свергли», – говорит он.

«...История, когда ей нужно, умеет использовать посредственных и даже ничтожных людей для выполнения самых грандиозных замыслов своих». Лев Шестов.

Нет, посредственностью он не был, скорее, это определение относится к тому, кто наследовал советский трон в эпоху перестройки. А Хрущев был, безусловно, человек яркий, штучный. И, как ни странно, шекспировский персонаж. Может быть, там, в его трагедиях, среди его шутов, королей и убийц, нашлось бы место и вот такому простонародному круглоголовому самодуру, затесавшемуся в Историю. Но хотя после выставки в Манеже, после оскорблений молодых поэтов и пожилой Маргариты Алигер, после изуродованной картины Шпаликова и Хуциева мы зло издевались над ним как могли, в тот октябрьский день мы простили его, решив, что с его уходом – все кончилось.

Мы ошибались. На самом деле ничего не кончилось, потому что ничего по-настоящему никогда еще не начиналось.

Был декабрь. Юра Ильенко закончил в Киеве снимать «Тени забытых предков». Сережа Параджанов, которого я к тому времени хорошо знал, сидел за монтажным столом. Положение Юры на студии было уже солидное: все поняли, что это серьезный и яркий художник, мастер. И он еще больше возжелал стать режиссером. Тогда-то и вспомнился ялтинский «Стрелок из лука». Мне было смертельно скучно снова играть в цветные кубики, но не отказываться же, и я привлек к работе Валю Тура в качестве соавтора и поэта. Вдвоем как-то веселее. И мы приехали в Киев. Все было в снегу, и киевский снег казался теплым. «Шапка белого генерала» была надвинута на лоб...

Древний город словно вымер,
Странен мой приезд.
Над рекой своей Владимир
Поднял черный крест.

Анна Ахматова

Много, много позже, когда у меня родится сын, а у него уже родятся мои «киевские внуки», когда произойдет столько всего «в личной и общественной» жизни, и Киев станет для меня намного большим, чем еще один город на карте моих путешествий, мы будем гулять с моей женой Ирой на Владимирской горке. И она сфотографирует меня. За моей спиной Владимир поднимает черный крест...

А тогда снова – привычно – ничего не вышло. Повеселились, попили, походили по Киеву и вернулись в Москву. Снова безденежье, неприкаянность...

И как–то уже весной 65-го, в марте, у меня зазвонил телефон.

Наташа Рязанцева: «Паша, не хочешь пойти поработать?» Я – спросонья – недовольно: «Работать? Где? Кем?» Наташа объясняет: «Да вот какой-то такой журнальчик появился, временный – «Спутник кинофестиваля». Московского фестиваля, который летом. Кино будешь смотреть». Я, уже дважды обжегшийся на молоке, недоверчиво: «А меня возьмут?» Наташа: «Там друг Илюши Саша Шлепянов – заместитель главного редактора. Есть место».

И, между прочим, этот звонок развернул мою жизнь в другую сторону.

«Судьба – это именно единство необходимости и случайности». Сёрен Кьеркегор. ◆

Окончание следует.

Аннотации научных статей

Нина Цыркун. Фейк и нон-фикшн
Обзор конкурсной программы Берлинского кинофестиваля. По мнению автора, в этом году не случайно вышли на первый план конкурсной программы и заслужили награды либо документальные картины, либо фильмы, основанные на реальных событиях. Это явление корреспондирует с повышением интереса публики к литературе нон-фикшн в ущерб литературе вымысла, что характерно для эпохи диссонанса и «фейкизации» действительности, иллюстрированной фильмом-гротеском братьев Коэн «Да здравствует Цезарь!».
Берлинский кинофестиваль, «Да здравствует Цезарь!», братья Коэн, фейк, нон-фикшн, диссонанс, политический смысл

Дмитрий Десятерик. Бочка пороха
Рецензия на фильм Даниса Тановича «Смерть в Сараево». Автор рассматривает ленту как нетипичную историческую драму, а развитие сюжета о столетии со дня начала первой мировой войны определяет как современный классовый конфликт нового типа. Постоянная тема режиссера – война – разработана теперь в новом жанре и в непривычной для боснийского режиссера стилистике.
«Смерть в Сараево», Данис Танович, Берлинский кинофестиваль, покушение, классовый конфликт, историческая драма, война как история

Алексей Медведев. Обида
Статья посвящена фильму Томаса Винтерберга «Коммуна» – противоречивому и, по мнению критика, недоосмысленному. Режиссер, выросший в коммуне 70-х годов, возвращается в прошлое. Но не решается занять позицию по отношению к коммунарскому общежитию. И все же утопический импульс свободы воплощается в образе главной героини.
«Коммуна», Томас Винтерберг, Берлинский кинофестиваль, прошлое, утопия, иллюзии свободы, распад человеческих общностей

Антон Долин. Тот свет
Рецензия на фильм Джеффа Николса «Специальный полуночный выпуск» (США). Автор видит в картине Николса совмещение интимной истории маленького семейства и фантастического триллера со спецэффектами. Это фильм о кризисе веры и ее последующем обретении, причем речь идет о вере, которая не вписана ни в одну из существующих, знакомых нам, религиозных схем.
«Специальный полуночный выпуск», Джефф Николс, Берлинский кинофестиваль, фантастический триллер, вера, мистерия света, параллельная реальность

Андрей Василенко. Будущее, сраженное ударом
Рецензия на фильм Лава Диаса «Колыбельная скорбной тайне». Автор исследует многочасовой фильм как сложную систему – его многофигурную композицию, героев и жертв филиппинского революционного движения. Действие картины разворачивается прихотливо, в реальном и воображаемых пространствах. Подробное рассмотрение этого гигантского киноопуса приближает читателей к миру одного из самых неординарных современных авторов.
«Колыбельная скорбной тайне», Лав Диас, Берлинский кинофестиваль, восьмичасовой фильм, филиппинская революция, жестокость, смерть, эшафотная исповедь, сила визуальности

Андрей Плахов. Коварный русский след
Рецензия на фильм Дени Коте «Борис без Беатрис» (Канада). Новый фильм провокативного режиссера, по мнению критика, – саркастическая комедия, ядовитая сатира на аппер-класс, заключенная в рамку иронической мелодрамы и даже волшебной сказки с элементами мистики.

«Борис без Беатрис», Дени Котe, Берлинский кинофестиваль, сверхчеловек индустриальной элиты, русский след, кризис глобализации

Марина Дроздова. Черная дыра
Рецензия на доку-триллер «Любовники и деспот» Росса Адама и Роберта Кеннана (Великобритания). Рецензент рассматривает расследование и реконструкцию похищения южнокорейской актрисы Чхве Ын Хи и ее мужа режиссера Син Сан Ока в 1978 году через действия самих авторов фильма, на фоне пропитанной заговорами реальности создающих эффект старого Голливуда с героями-одиночками.
«Любовники и деспот», Росс Адам, Роберт Кеннан, Берлинский кинофестиваль, тоталитарный режим, онтологическая вседозволенность, деятели партии

Зара Абдуллаева. Пересеченная местность
Рецензия на фильм Джанфранко Рози «Огонь в море» (Италия). В статье анализируется необычный нарратив этой документальной картины, в которой эпизоды с беженцами, ежедневно стремящимися добраться до берегов острова Лампедуза, сочетаются – совершенно отдельно – с запечатленной повседневностью местных жителей. Дистанция и сообщительность – режиссерская стратегия Джанфранко Рози.
«Огонь в море», Джанфранко Рози, Берлинский кинофестиваль, беженцы, Лампедуза, необычный нарратив, семья рыбаков, повседневность, режиссерское ви́дение

Елена Плахова. Земля дрожит – море горит
Рецензия на фильм Джанфранко Рози «Огонь в море» (Италия). Автор утверждает, что «Золотой медведь» этому фильму о беженцах – идеальный пример совпадения политического пафоса Берлинского кинофестиваля и высочайшего художественного качества. Манера съемки, виртуозно использующей возможности сверхчувствительной кинотехники, обеспечила режиссеру свободу, благодаря которой фильм достигает то предельной интимности, то намеренной отстраненности.
«Огонь в море», Джанфранко Рози, Берлинский кинофестиваль, «Золотой медведь», беженцы, интимность, отстраненность

Елена Стишова. Мейнстрим: культурные акценты
Обзор нескольких мейнстримных фильмов, включенных в конкурсную программу Берлинале, которые, считает критик, обнажают нерв общества, его социальный заказ, демонстрируют болезненную ломку культурных стереотипов. Фильм дебютанта из Туниса Мохамеда Бен Аттиа «Хеди», драма французского классика Андре Тешине «Когда тебе семнадцать», мелодрама Мии Хансен-Лёв «То, что будет» – разные по стилистике и режиссерской манере фильмы представляют как социальный, так и коммерческий интерес.
Берлинский кинофестиваль, социальный заказ, ломка культурных стереотипов, мейнстрим, психология, культурная матрица

Максим Казючиц. Фредерик Уайзмен: психопатология обыденной жизни
Портрет американского независимого документалиста Фредерика Уайзмена. Характеризуя творчество Уайзмена, автор подчеркивает его уникальное место в ряду основателей метода включенного наблюдения. Режиссер полемически отказывает документальному кино в какой-либо претензии на объективность, а узловой в его фильмах не случайно является медицинская тематика.
Фредерик Уайзмен, синема-верите, прямое кино, психиатрия, этические нормы

SUMMARY

Sitora Alieva
Panacea
Coversed by Daniil Dondurei
Actual trends in festival politics.

Nina Tsyrkun
Fake and non-fiction
Berlin-2016. Coverage of the Berlinale-2016 Competition. The author assumes that the focus and the Jury's choice on either documentaries or films based on real events were not accidental. This factor correlates with the public interest's rise towards non-fictional literature to the disadvantage of literature of pure fictitious narrative, which is characteristic of the epoch of dissonance and reality's fakization, illustrated by Cohens' HAIL, CAESAR!
Berlin International, HAIL, CAESAR!, The Cohens, fake, non-fiction, dissonance, political meaning

Dmitry Desyaterik
A cask of gunpowder. Finale
Review of Danis Tanović's SMRT U SARAJEVU (France – Bosnia and Herzegovina). The author considers the picture as an untypical historical drama, and development of the plot devoted to the centenary of the WWI defines as contemporary class clash of a new type. War as a permanent theme of the filmmaker is treated here in a new genre and unaccustomed for him stylistics.
SMRT U SARAJEVU, Danis Tanović, Berlin International, assassination attempt, class clash, historical drama, war as history

Alexei Medvedev
Offence
Review of Thomas Vinterberg's KOLLEKTIVET (Denmark – Sweden – Netherlands). The article is devoted to the controversial and underestimated film by Thomas Vinterberg. Grown up in the commune of 70s, the filmmaker returns to the past. Anyhow he does not dare to plant himself towards communal life. The utopian impulse of freedom is implemented in the image of the main heroine.
Thomas Vinterberg, KOLLEKTIVET, Berlin International, past, utopia, illusion of freedom, break-up of human communities

Anton Dolin
The other world
Review of Jeff Nichols' MIDNIGHT SPECIAL (USA). The critic singles out in the picture juxtaposition of an intimate story of a boy and fantastic thriller with special effects. It's a film about crisis of belief and its further appropriation, purportedly it goes about belief that is not inscribed in any familiar religious schemes.
MIDNIGHT SPECIAL, Jeff Nichols, Berlin International, fantastic thriller, belief, passionate play of light, parallel reality

Andrei Vasilenko
Future dropped at once
Review of Lav Diaz' HELE SA HIWAGANG HAPIS (Philippines). The author investigates multi-hours film as a complicated system: its multi-figured composition, heroes and victims of the Philippine revolutionary movement. The plot is developed whimsically, in real and imaginary spaces. The detailed consideration of the opus approximates the reader to the world of the one of the most unique modern helmers.
HELE SA HIWAGANG HAPIS, Lav Diaz, Berlin International, 8-hours film, Philippine revolution, cruelty, scaffold confession, force of imagery

Andrei Plakhov
Cunning Russian trace
Review of Denis Côté's BORIS SANS BÉATRICE (Canada). The critic states, that the new film by a provocative filmmaker is a sarcastic comedy, poisonous satire aimed at the upper class in the frame of ironical melodrama and even fairy-tale with mystical elements.
BORIS SANS BÉATRICE, Denis Côté, Berlin International, superman of industrial elite, Russian trace, crisis of globalization

Marina Drozdova
Black Hole
Review of docu-thriller THE LOVERS AND THE DESPOT by Ross Adam and Robert Cannan (Gr. Britain). The critic considers investigation and reconstruction of kidnapping of South Korean actress Choi Eun-hee and her husband Shin Sang-ok in 1978 through the actions of the

filmmakers themselves against the background of the reality full of conspiracies , which creates effect of old Hollywood with its lone heroes.
THE LOVERS AND THE DESPOT, Ross Adam, Robert Cannan, Berlin International, totalitarian regime, ontological permissiveness, party activists

Zara Abdullayeva
Cross-country terrain
Review of Gianfranco Rosi's FUOCOAMMARE (Italy – France). The critic analyzes unusual narration of the documentary, where episodes with refugees striving to reach Lampedusa island conjoin with separately fixed current life of the locals. Distance and adjacency is the strategy of Gianfranco Rosi.
FUOCOAMMARE, Gianfranco Rosi, Berlin International, refugees, Lampedusa, unusual narration, current life, helmer's vision

Elena Plakhova
Earth trembles – sea at fire
Review of Gianfranco Rosi's FUOCOAMMARE (Italy —France). The author assumes that the Golden Bear for this film about refugees is an ideal example of coincidence of political pathos of Berlinale and the highest artistic quality. The manner of shooting, masterly employing achievements of hypersensitized techniques, provided the helmer with freedom due to which the picture gains the limits of intimacy and intentional detachment.
FUOCOAMMARE, Gianfranco Rosi, Berlin International, Golden Bear, refugees, intimacy, detachment

Gianfranco Rosi:
«To appear by a keyhole»
Interview with the director of FUOCOAMMARE.

Dieter Kosslick
Our system works
Berlinale Festival director on principles and technology of the festival management.

Eugène Green:
«Satire is a pleasant way to get rid of anger»
Interview by Hugues Perrot.

Ulrike Ottinger
Three years, sixteen months and twelve hours
Conversed by Marina Toropygina.

Dominik Moll
Two poles of madness
Conversed by Yulia Gulian.

Elena Stishova
Mainstream. Cultural aspects
Berlin-2016. Review of several mainstream films from the Competition which, according to the critic, lay bare the most complicated points of social being, social mandate, demonstrate painful breakage of cultural stereotypes. The debutant from Tunis Mohamed Ben Attia's HEDI, the French auteur André Téchiné's QUAND ON A 17 ANS, Mia Hansen-Loeve's L'AVENIR are different in stylistics and the directors' approach, but all of them are of both social and commercial interest.
Berlin International, social mandate, breakage of cultural stereotypes, mainstream, psychology, cultural matrix

Maxim Kazyutchits
Frederick Wiseman: psychopathology of everyday life
Portrayal of the American independent documentarian Frederick Wiseman. Commenting on creation of the filmmaker, the author pinpoints his unique place in the row of the founders of the method of participant observation. The director assumes that documentaries should refuse from any claims for objectivity, and it's not coincidentally, that medical themes are key points in his creation.
Frederick Wiseman, cinéma-vérité, direct cinema, psychiatry, ethical norms

Vladimir Zabrodin
Eisenstein rendez-vousing Europe
Letters (August – December 1929).

Pavel Finn
Memoirs' abstract
Part II.

№3 (*март*) 2016

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

3

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 12.04.16. Подп. к печати 22.04.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21190
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2016

ISSN 0130-6405